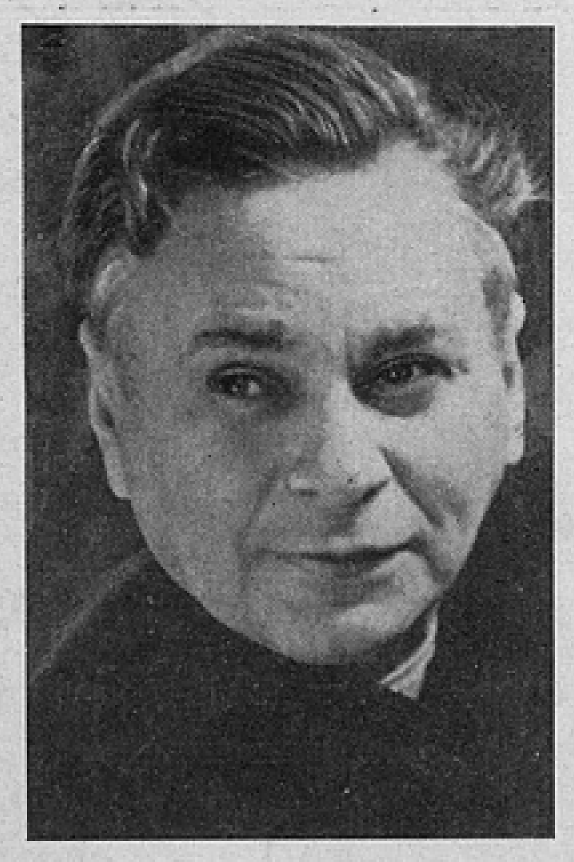
# ИСКУССТВО КИНО



12
1971

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

### с 60-летием



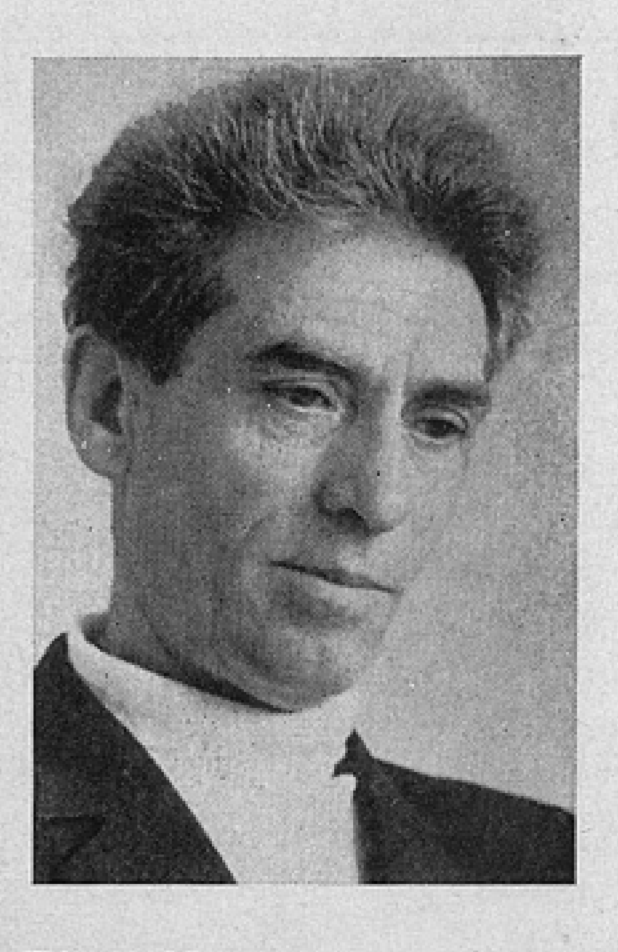
ВАРШАВСКОГО Якова Львовича, кинокритика, автора книг «Что ты ищешь в искусстве?», «Встреча с фильмом», «Жизнь фильма» и многочисленных статей о советском и зарубежном кинематографе

### с 50-летием



КОЛОСОВА Сергея Николаевича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, кинорежиссера, поставившего фильмы «Солдатское сердце», «Укрощение строптивой», «Кубинская новелла», «Вызываем огонь на себя», «Душечка», «Операция «Трест»

### с 50-летием



ТУМАНОВА Семена Исаевича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Алешкина любовь», «Павлуха» (оба совместно с Г. Щукиным), «Ко мне, Мухтар!», «Гнезда», «Николай Бауман», «Любовь Серафима Фролова»

# ИСКУССТВО КИНО

1971 12

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР
Журнал основан в 1931 году



На 4-й стр. обложки— Е. Евстигнеев и Ю. Никулин в комедии «Старики-разбойники» (авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов, режиссер-постановщик Э. Рязанов; «Мосфильм»). Сценарий этого фильма читайте в нашем журнале № 1 и 2 за 1972 год.

*Издание*
*Союза кинематографистов СССР*

*Цена 1 руб.*

*Рукописи не возвращаются*

СОДЕРЖАНИЕ

# ИСКУССТВО КИНО

**Iskusstvo Kino**
**Cinema Art**



---


Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. А-13542. Подписано к печати 30/XI 1971 г. Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 39000 экз. Заказ 1235. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.

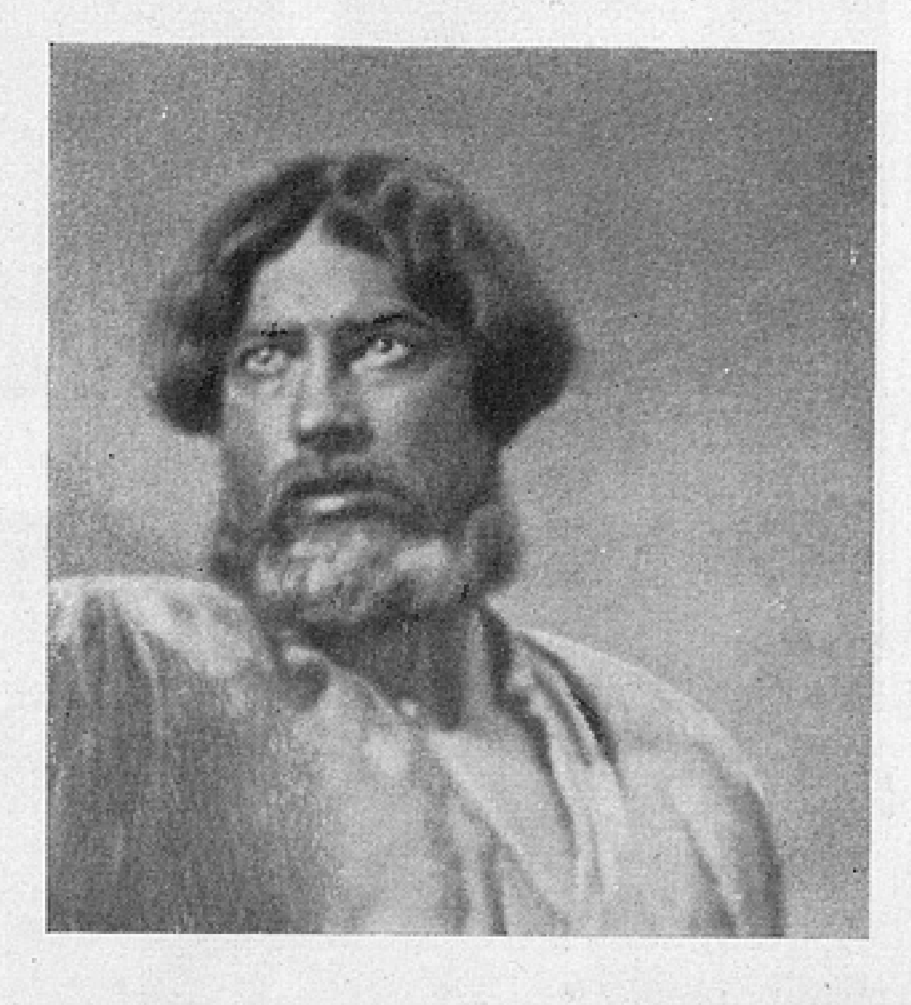
# Московскому академическому театру имени Евг. Вахтангова – 50

Советским кинозрителям всех поколений хорошо известны имена замечательных мастеров этого прославленного театра, принимавших участие во многих фильмах, внесших значительный вклад в развитие кинематографа, умноживших славу русской, советской исполнительской школы.

«Искусство кино» поздравляет коллектив театра с юбилеем и пользуется возможностью напомнить читателям тех актеров-вахтанговцев, кто особенно много и плодотворно поработал для экрана.

Б. Щукин в роли В. И. Ленина.
«Ленин в 1918 году». 1939

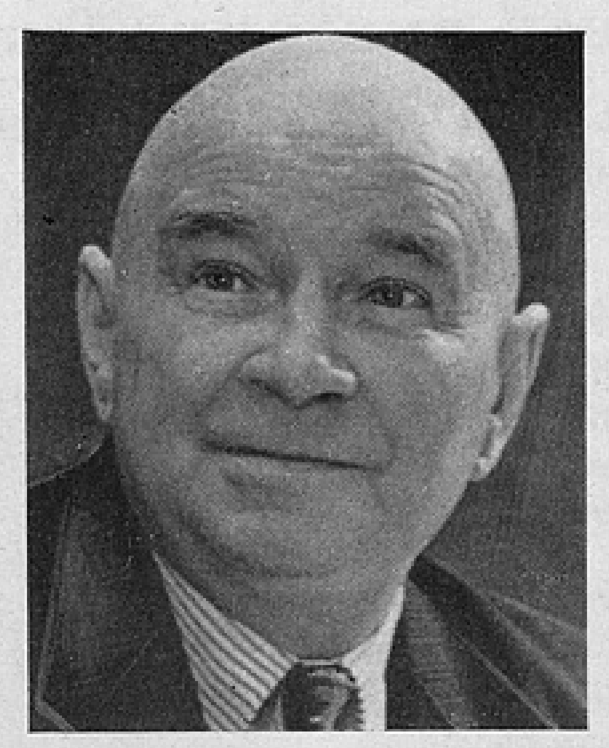
А. Абрикосов — Степан Разин.
«Степан Разин», 1939



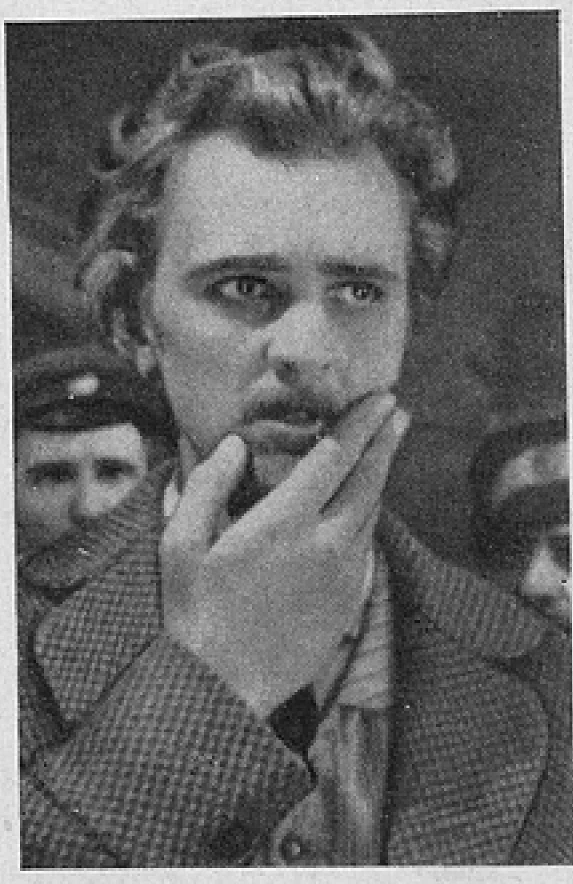


М. Державин — Муравьев.
«Великий перелом», 1945

Н. Плотников — Ниточкин.
«Твой современник», 1967



М. Ульянов — Егор Трубников.
«Председатель», 1964

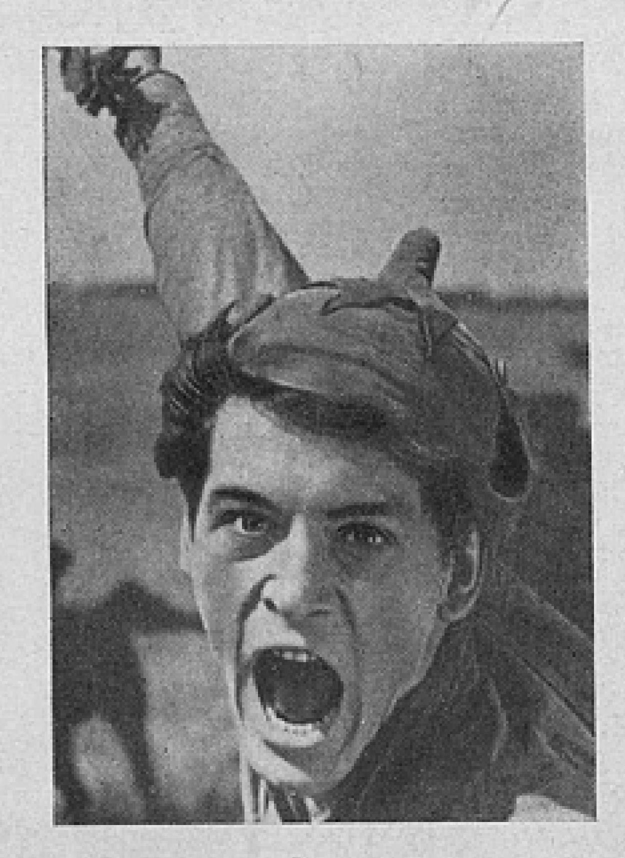




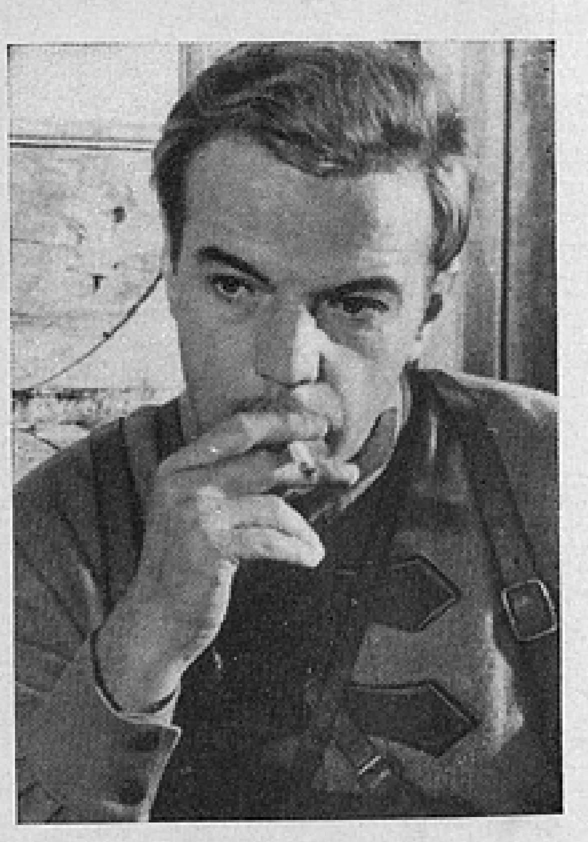
Ю. Яковлев — князь Мышкин.
«Идиот», 1958



В. Шалевич — Кутасов.
«Красная площадь», 1970



Ю. Борисова — Кольцова.
«Посол Советского Союза», 1969



В. Лановой — Павел Корчагин.
«Павел Корчагин», 1956



Л. Максакова — Нина.
«Жили-были старик со старухой», 1964



# В Париже в эти дни...

*Юрий Озеров*

Я пишу эти строки под свежим впечатлением от поездки во Францию в составе делегации на Неделю советского кино. Пишу, и в памяти встают те поистине незабываемые дни, насыщенные событиями мировой, глобальной важности, событиями, к которым не мог оставаться равнодушным ни один человек, если ему дороги дело безопасности народов, дело превращения Европы в континент мира. Нашей делегации, возглавляемой председателем Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романовым, включающей также режиссера Сергея Бондарчука, актеров Ирину Скобцеву, Ларису Кадочникову, Анатолия Кузнецова, посчастливилось быть непосредственными свидетелями исторического визита Генерального секретаря ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнева во Францию.

Встречи высокого советского гостя на ответственных правительственных уровнях, его полные содержания, глубокие и ясные по анализу современной международной обстановки, пронизанные стремлением к миру выступления, парижане, с горячим энтузиазмом приветствовавшие Генерального секретаря ЦК КПСС, в лице которого французский народ приветствовал народы Советского Союза, «Интернационал», гремевший над старыми улицами и площадями Парижа, бесконечные знаки внимания, уважения, любви к нашей стране, к советским людям — все это слилось в единый праздник дружбы, праздник, воочию убеждавший каждого в необычайно возросшем авторитете нашей страны. Особенно поражало воображение то, что на наших глазах, именно сейчас, в эти дни, свидетелем которых мы стали, советско-французские отношения приобретали особую прочность, разрешались важнейшие проблемы мирного сосуществования государств с разным социальным строем, реально, зримо укреплялись надежды народов на мирное будущее, рушились бредовые притязания реваншистов всех мастей. Как было не радоваться, не волноваться, не испытывать состояние духовного и патриотического подъема, когда мы видели тянущиеся для дружеского рукопожатия руки простых людей — рабочих, служащих, домохозяек, студентов, всех, кто вышел на улицы Парижа, чтобы горячо приветствовать Леонида Ильича Брежнева. Посланца великой державы, человека — это почувствовали и по достоинству оценили французы, — исполненного подкупающего демократизма и обаяния. В эти минуты духовной солидарности люди как бы становились ближе друг другу, преисполнялись счастливыми надеждами. В эти минуты особенно постигался глубокий смысл знаменательных слов Л. И. Брежнева, сказанных им 25 октября в обращении к Президенту Французской Республики Ж. Помпиду: «Мы с вами встречаемся в такое время, когда Европа находится, быть может, на переломном моменте своей истории. На континенте выросли и окрепли силы, выступающие за разрядку, за обеспечение

безопасности, за лучшее будущее для европейских народов».

Ввиду событий такого масштаба и размаха наши кинематографические заботы как бы отступали на второй план. Но, с другой стороны, сердце невольно преисполнялось гордостью за то, что партия наша, правительство посчитали необходимым именно в эти исторические дни провести в кинотеатрах Парижа и Нанси показ новых советских фильмов. Это ли не признание высокой общественной миссии кинематографа, его роли в деле культурного сближения народов!

В фильме «Направление главного удара», который показывался во Франции, есть небольшой эпизод, очень мне дорогой. Советский летчик, жертвуя собственной жизнью, пытается в бою спасти своего товарища из французского полка «Нормандия — Неман». Таких примеров солдатского братства, интернационального единства в борьбе с фашизмом война дала множество. Мы не придумали, а лишь использовали одну из фронтовых историй в своем фильме. С особым волнением я следил за реакцией зрительного зала во время демонстрации фильма, и в частности этого эпизода, в парижском кинотеатре «Мариньян» на Елисейских полях, где проходила Неделя советского фильма.

И как же радостен был мне, и как кинематографисту, одному из создателей картины, и как участнику войны, теплый прием, оказанный фильму французскими зрителями. В таком приеме мы увидели еще одно подтверждение традиционной дружбы между нашими народами, отклик простых и честных сердец на уроки незабываемых лет борьбы против гитлеровских полчищ, обрушившихся на наши страны, признание высокой освободительной миссии Советской Армии в битве с фашизмом.

Надо заметить, что вся атмосфера нашей Кинонедели поражала необыкновенным радушием и теплотой. Мы привезли во Францию большую программу. Ее составляли фильмы «Белая птица с черной отметиной», «Начало», «Бег», «Дядя Ваня», «Белорусский вокзал», «Двенадцать стульев» и, как я уже упомянул, «Направление главного удара» (третий фильм эпопеи «Освобождение»). И в Париже, где кроме «Мариньяна» — одного из центральных экранов города — нам предоставили кинотеатр в рабочем квартале, и в Нанси — втором городе, где проходила Неделя, — советские фильмы пользовались большим успехом у самых разных категорий зрителей. Высоко оценила нашу программу французская пресса. Просмотры показали, как велик интерес жителей Франции вообще к жизни нашего народа. Нельзя было не почувствовать горячего желания французов больше и полнее узнать о советских людях. И еще раз хочется повторить, что, находясь во Франции в дни визита в страну Л. И. Брежнева, мы с особой силой убедились, сколь велика любовь французского народа к нашей стране, заинтересованность в упрочении экономических, научных, культурных связей между нашими государствами.

В совместной советско-французской декларации говорится о том, что обе стороны подтвердили свое намерение углублять культурные связи между СССР и Францией. В этом же документе особо подчеркивается важность поощрения контактов «в области радио, телевидения, искусства, кино», во многих других областях культуры.

Да, поистине результаты визита Л. И. Брежнева трудно переоценить. Этот визит способствовал укреплению мира в Европе и во всем мире, стал началом нового важного этапа франко-советских отношений, открывающего перспективы широкого сотрудничества в самых разных областях жизни, в том числе и в области искусства экрана. Находясь во Франции, все мы, члены советской кинематографической делегации, еще раз убедились, как огромна ответственность деятелей культуры обеих стран, призванных своим творчеством способствовать сближению народов, взаимному и правдивому ознакомлению с жизнью Советского Союза и Франции.

И все время, пока продолжался визит, нас не оставляла мысль о тесной органической его связи со всем духом решений, принятых по вопросам внешнеполитической деятель-

ности КПСС на ее XXIV съезде. Визит Леонида Ильича Брежнева во Францию и был важнейшим, поистине исторического значения шагом на пути к реализации выработанной на съезде внешнеполитической программы. В этом было его историческое значение для судеб нашего народа, Европы, всего мира, в этом было величие тех дней, которые навсегда останутся в памяти человечества...

В этом мы убеждались каждый день и час нашего пребывания в Париже и Нанси, становясь свидетелями глубоко сочувствующих откликов на речи и выступления Леонида Ильича Брежнева, ощущая добрую волю французского народа к сближению наших стран во имя мира в Европе и во всем мире.

# Миссия мира и дружбы

*Корреспондент ТАСС во Франции Роберт Серебренников по просьбе редакции «Искусства кино» встретился с известными французскими кинодеятелями, режиссерами и актерами и попросил их рассказать о своих впечатлениях от визита во Францию тов. Л. И. Брежнева, а также поделиться мыслями о Неделе советского кино.*

***Андре Асту,*** ***Генеральный директор Национального центра кинематографии***

На торжественной церемонии открытия Недели я выразил глубокое удовлетворение тем, что ее проведение совпало с пребыванием Л. И. Брежнева во Франции. Я считаю, что советская Кинонеделя была одной из замечательнейших манифестаций в рамках большой недели Советского Союза, прошедшей во Франции во время официального визита Генерального секретаря ЦК КПСС.

Сейчас я добавлю: Неделя была совершенно триумфальной. Залы были переполнены — и в Париже и в Нанси. Ничего подобного мы не видели.

Зрители дали фильмам самую высокую оценку. Для себя лично я особенно выделяю «Белую птицу с черной отметиной» — ленту, которой выпала честь открывать показ.

Советские фильмы во Франции знают хорошо. Можно было бы подробно говорить о традициях наших связей. Имена и названия, связанные со многими советскими кинопроизведениями, нам так же дороги, как и вам. Теперь мы получили новые доказательства творческой мощи советского кино, убедились, что оно является выдающимся и сегодня.

Сравнительно недавно в Париже побывала группа деятелей советского кино. Они были гостями Национального центра кинематографии, которым я имею честь руководить. И днем, и вечером с огромным интересом и вниманием французские кинематографисты просматривали советские ленты. Каким оживленным и дружественным был потом обмен мнениями!

Чуть позже состоялся ответный визит в Москву группы французских деятелей кино, показавших свои фильмы советской кинематографической общественности.

Нет сомнения, что подобное сотрудничество получит дальнейшее развитие. Большие перспективы видятся мне в деле совместных постановок. Уже заложены основы этого начинания в рамках франко-советской смешанной комиссии, и плоды его, как мне кажется, мы увидим в самое ближайшее время.

***Робер Кравенн,*** ***Генеральный управляющий фирмы «Юнифранс-фильм»***

К высказыванию Андре Асту мне хотелось бы добавить несколько слов о демонстрации советских фильмов в Нанси, куда я сопровождал советскую делегацию кинодеятелей. Здесь тоже были переполнены залы, но что особенно тронуло меня, они были переполнены молодежью. Всех желающих побывать на советских фильмах не удалось удовлетворить даже после того, как были назначены два дополнительных киносеанса.

Мне кажется, что наибольший успех в Нанси имели фильмы «Дядя Ваня» А. Михалкова-Кончаловского и «Направление главного удара» Ю. Озерова. Им был оказан исключительно теплый прием. Я же лично, как человек, прошедший последнюю войну, отдаю симпатии последней картине.

Мы надеемся, что в будущем во Франции будет демонстрироваться больше советских кинолент. Недаром Неделе советского кино во Франции предшествовало подписание в Москве соглашения между Францией и СССР о сотрудничестве в области кино, которое предусматривает расширение обмена кинофильмами, проведение премьер в обеих странах, совместное производство и сотрудничество в области техники кино.

***Ален Кюни,*** ***киноактер***

Ваша великая страна — огромная надежда всего прогрессивного человечества. Кино имеет своим первым призванием содействовать сближению людей и народов, содействовать миру на нашей земле. Такой благородной цели и служила Неделя советского кино во Франции.

***Альбер Сервони,*** *кинокритик еженедельника «Франс Нувель»*

Неделя советского кино стала настоящей панорамой советского кино последних лет. Французские зрители имели возможность ознакомиться с лентами, раскрывающими разные аспекты советского кинематографа. Большая ценность Недели заключалась в том, что она содействовала сближению с Советским Союзом, знакомству с его сегодняшним днем.

Я считаю, что нет другого кинематографа, кроме советского, с таким устойчиво высоким уровнем актерского мастерства. И, что самое главное, советское кино имеет свое социальное и политическое лицо. Благодаря этому мы всякий раз открываем новый, незнакомый нам мир. Об этом свидетельствует, в частности, «Начало» Глеба Панфилова.

***Франсуа Морэн,*** *кинокритик газеты «Юманите»*

Огромный интерес к Неделе советского кино объясняется прежде всего тем, что она ознакомила широкую публику во Франции с сегодняшним днем Советского Союза.

Особенно отрадно, что нынешняя Неделя кино включала в свою программу ряд новых фильмов, которые по своим художественным качествам, как мне показалось, выше кинолент, присланных на предыдущие Недели советского кино во Франции. В данном случае, по-моему, выделялись два фильма: «Начало» и «Белая птица с черной отметиной».

Я считаю, что последующие Недели советского кино во Франции должны иметь более представительный характер с точки зрения географии. Ведь нам известно, что советский кинематограф многонационален. Есть очень интересные работы, например, молодых киргизских кинорежиссеров, которые могут вызвать значительный интерес во Франции.

***Жан Древиль,*** *кинорежиссер*

Я горячо выступаю за дальнейшее благотворное сотрудничество между Францией и Советским Союзом в области кино.

Лично я сейчас работаю над сценарием по одной из новелл Константина Симонова. Как известно, во время войны против фашистских захватчиков действовал воздушный полк пилотов-женщин. В основе сюжета — романтическая история любви французского летчика из полка «Нормандия — Неман» к советской летчице. С некоторыми из этих героинь неба я встречался, когда бывал в Москве.

***Марсель Карне,*** *кинорежиссер*

Я считаю Неделю советского кино во Франции чрезвычайно интересной. Мне особенно понравилась лента Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной». Это прекрасный фильм, очень поэтический, взволнованный, нежный.

Представляя важное и исключительно интересное событие, Неделя позволила французам ознакомиться с последними достижениями советского кино, которое — это ни для кого не секрет — имеет много горячих почитателей во Франции.

Я горячо выступаю за франко-советское сотрудничество в области кино.

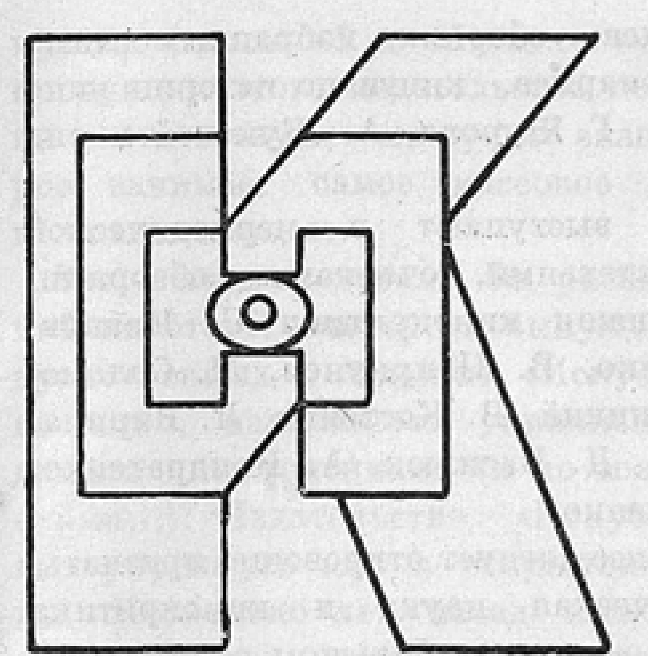
Франция и Советский Союз, имеющие большие культурные достижения, должны объединить свои усилия в области кино. Необходимо, чтобы в Париже был открыт кинозал, где демонстрировались бы только советские фильмы.

***Анри Спад,*** *постановщик телевизионных фильмов*

Все друзья Советского Союза не могут не радоваться успеху, одержанному Неделей советского кино во Франции. И это совершенно естественно: французы — искренние и старые друзья Советского Союза и большие поклонники советского кинематографа.

Мне особенно приятно говорить эти слова, ибо я являюсь членом национального президентского совета ассоциации «Франция — СССР». Вот уже свыше двадцати лет я работаю на французском телевидении, где руковожу сектором производства драматических фильмов. Я уже снимал в Москве фильмы для французского телевидения и теперь мечтаю о совместной картине, которая отразила бы нашу дружбу как в условиях мира, так и в суровые годы второй мировой войны. Не оставляет меня желание создать, например, картину о Василии Порике — Герое Советского Союза, отдавшем жизнь во имя освобождения Франции.

Неделя советского кино тем более значительное событие, что ее проведение совпало с официальным визитом Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева во Францию, который ознаменовался огромным успехом. Эта новая встреча свидетельствует о том, насколько глубоко наши народы верны делу мира во всем мире.



# Наш долг и право

*И. Корниенко*

Все развитие нашей творческой жизни после XXIV съезда КПСС показывает, что съезд явился важнейшим событием, которое надолго определило будущее советского искусства. В принятой съездом развернутой программе коммунистического созидания четко определена возрастающая роль советского искусства в духовной жизни, в формировании мировоззрения, общественных, этических и эстетических идеалов строителей коммунизма.

Закономерно встает вопрос: имеет ли силы и располагает ли возможностями для успешного выполнения этой миссии современный украинский кинематограф?

В статьях украинских кинорежиссеров Н. Мащенко и Т. Левчука, опубликованных в прошлых номерах «Искусства кино», достаточно четко и ясно сказано, что период малокартинья, творческого спада, вызвавший немало тревог и справедливых упреков, давно отошел в прошлое. Начиная с середины 60-х годов мы являемся свидетелями нового подъема в творческой жизни кинематографа республики.

Благодаря заботам ЦК Компартии Украины и правительства Украинской ССР на всех киностудиях республики сложились идейно и художественно зрелые творческие коллективы режиссеров, актеров, операторов, художников. К работе над сценариями привлекаются известные писатели и драматурги. Все более ощутимый вклад в современное кино вносят молодые мастера киноискусства — выпускники кинофакультета Киевского института театрального искусства имени И. Карпенко-Карого.

Многое свидетельствует о том, что украинская кинематография на современном этапе способна решать сложные и ответственные идейно-эстетические задачи, создавать фильмы, достойные народа — строителя коммунизма.

Едва ли возможно переоценить ту роль в борьбе за дальнейший подъем советской кинематографии, которую призвана сыграть киноведческая наука и кинокритика. Все мы, украинские киноведы и кинокритики, глубоко и с подлинным воодушевлением восприняли то, что было сказано о роли критики товарищем Л. И. Брежневым с трибуны XXIV съезда партии.

Своей работой кинокритики призваны попартийному влиять на творчество кинематографистов и на сознание зрителей, принципиально и квалифицированно анализировать произведения киноискусства, творчество его мастеров.

На Украине работает значительный отряд историков, теоретиков и критиков кино. Прежде всего это научные сотрудники Института искусствоведения, фольклора и этнографии имени М. Рыльского Академии наук УССР, члены кафедры теории и истории кино Института имени И. Карпенко-Карого, редакторы киностудий, работники отделов критики журналов и газет.

Следует сказать, что киноведческая и критическая мысль в республике в последнее время заметно активизировалась. Этому способствовало создание Союза кинематографистов Украины. В течение только прошлого десятилетия на Украине вышло в свет более 30 содержательных работ (монографий, очерков, сборников статей) по теории и истории кино, о творчестве отдельных мастеров кинематографа, серия брошюр в помощь народным университетам культуры, любителям кино («Искусство кино», «Литературный сценарий и фильм», «Режиссер в кино», «Как создается фильм» и др.). Значительную роль в движении киноведческой мысли сыграло издание трехтомника, а несколько позже пятитомника художественных произведений, статей, выступлений, дневников и записок А. П. Довженко.

Чрезвычайно важным событием для кинематографической общественности стало появление в 1959 году трех книг очерков «Украинское советское киноискусство», подготовленных Институтом имени М. Рыльского. С интересом были встречены теоретические сборники «Кино и современность», «Фильм и эпоха», «Искусство экрана», «Жизнь и герои экрана», книги «В. И. Ленин и кино» Н. Капельгородской, «Александр Довженко» Д. Шлапака, очерк «Украинская литература на экране» О. Бабышкина, «Современность в украинской кинодраматургии» А. Щербака, «Произведения М. Коцюбинского на экране» Л. Мороз-Погребняк, исследование С. Зинич «Кинокомедия. Конфликт, характер, жанры», работы и коллективные сборники под редакцией А. Ромицына, интересные книги для молодежи С. Дубенко, Б. Крижановского и других. Среди киноведческих работ последних лет — книги и статьи А. Михалевича, Е. Загданского, В. Кудина, Ю. Новикова. Из оригинальных исследований, посвященных отдельным мастерам кино, следует отметить сборник очерков группы авторов «Режиссеры и фильмы современного украинского кино» (вступительная статья Д. Шлапака). Вышли также книги «Полстолетия украинского советского кино», два тома литературных сценариев, сборник избранных литературных сценариев, книги по истории кино А. Ромицына, Г. Журова, А. Жуковой и ряд других.

Регулярно выступают в периодической печати со статьями, очерками, обзорами, рецензиями наши кинокритики С. Иванов, С. Бесклубенко, В. Цвиркунов, М. Соломонов, К. Теплицкий, В. Костенко, Л. Вирина, Г. Зельдович, Д. Василюк, А. Кондратенко, А. Мирошниченко.

И тем не менее следует откровенно признать, что киноведческая наука и кинокритика в республике все еще в большом долгу перед практикой. Ведь преобладающее большинство книг, исследований, статей наших киноведов посвящено вопросам истории. В тех случаях, когда авторы касаются нового опыта кино, то делают это они большей частью сухо, обзорно, без глубокого проникновения в те явления и тенденции, которые происходят в кино, без достаточно осмысленных и обоснованных обобщений, выводов и оценок.

Многим выступлениям кинокритиков недостает высокой требовательности в оценке идейно-эстетического значения произведений художественного, документального, научно-популярного и рисованного кино. А как часто критики обходят вниманием маловыразительные, серые, примитивные по содержанию и форме картины, не поднимают голоса против штампованной ремесленной продукции!

Иногда приходится наблюдать странную метаморфозу. Опытные критики замыкаются в сфере научной деятельности, постепенно теряют вкус к выступлениям в периодической печати и таким образом устраняются от непосредственного участия в современном кинопроцессе. В то же время мы еще недостаточно внимательны к молодым киноведам, начинающим кинокритикам.

В своей статье «Критик, художник, гражданин» («Искусство кино», 1971, № 8) Г. Капралов заметил, что, «несмотря на значительное увеличение выпуска кинолитературы, в особенности редакцией кино издательства «Ис-

кусство», масштаб и объем ее во всей массе продукции этого издательства пока что явно не соответствуют месту и значению, которое занимает самое массовое из искусств в жизни народа».

Этот вывод следовало бы расширить ссылкой на отсутствие среди выпущенных и предусмотренных к изданию «Искусством» книг по кино, написанных украинскими киноведами и кинокритиками (и не только украинскими...). Издательство «Искусство» не может упрекнуть нас в отсутствии инициативы. Несколько лет назад коллектив киевских авторов-киноведов предложил издать «Очерки истории украинского советского киноискусства». Были вновь пересмотрены и дополнены рукописи уже изданных на Украине трех книг, сделаны (по совету редакторов издательства) сокращения, переводы на русский язык... Но прошли годы, а очерки так и не изданы.

Все же мы не теряем надежды, что наши лучшие работы по истории и теории кино будут опубликованы не только на украинском, но и на русском языке. Ведь в деле взаимосвязей не только художественного творчества, но и теории, критики, в частности науки о кино, важнейшую роль играет русский язык, ставший средством объединения и умножения культурных богатств всего советского народа. Вместе с тем следует сказать, что издание «Очерков истории украинского советского киноискусства» на русском языке, очевидно, избавило бы от многих грубых неточностей и ошибок в общем-то интересные разделы об украинском кино в 1-м томе «Истории советского кино». Например, на стр. 164 там ошибочно утверждается, что «на Украине инициативу в деле строительства советской кинематографии взяли на себя военно-политические организации». В то время как из документов следует, что 27 января 1919 года по указанию правительства Советской Украины был создан Всеукраинский кинокомитет, который и занялся организацией производства агитационных фильмов и показом кинопрограмм населению и частям Красной Армии.

Кинокомитеты в Харькове, Киеве и Одессе были не только инициаторами организации производства агитфильмов, но и оказывали помощь политотделам в использовании кино в агитационной работе в армии, а позже руководили подготовкой кинопрограмм для созданных по указанию В. И. Ленина агитпоездов и агитпароходов, проводивших огромную работу среди населения и в частях Красной Армии.

В том же исследовании (стр. 196—197), по сути, отрицается какое-либо положительное значение работы в кино Ал. Вознесенского и совсем обойдена деятельность одного из первых украинских теоретиков кино Л. Скрыпника.

Авторы «Очерков», в частности, забывают, что Ал. Вознесенский остро и доказательно выступал против коммерческого подхода к кино, весьма распространенного в те годы. Издательство «Сорабкоопа» в 1924 году выпустило его брошюру «Искусство экрана», в которой он отстаивает и обосновывает свои взгляды на кино как на одно из могучих средств воспитания нового человека. Как же можно было так безоговорочно объявить его «символистом», как это сделано на стр. 196 указанного издания.

Леонид Скрыпник был популярным теоретиком кино в первой половине 20-х годов. И хотя на его теоретических работах заметно влияние «теорий» Пролеткульта, Лефа и манифестов киноков, все же в первых своих попытках разобраться в теоретических вопросах киноискусства он часто шел путем реалистическим, путем целеустремленного творческого поиска. Хорошо зная кинотехнику и особенности кинопроизводства, Л. Скрыпник осуждал ремесленный подход к созданию фильма, выступал против коммерческого, развлекательного кино, стремился теоретически обосновать воспитательное значение кино.

Об этом, так же как и о работах других украинских критиков 20-х годов (А. Полторацкий, М. Буш, С. Адельгейм и другие), в «Очерках» ничего не сказано.

Авторы раздела прошли мимо даже таких зачинателей теории и критики на Украине,

как Микола Бажан, Юрий Яновский. А ведь перу первого принадлежат не только сценарии («Микола Джеря», «Приключения полтинника», «Студентка», «Кварталы окраины» и др.), но и ряд содержательных статей о киноискусстве, первые рецензии на фильмы А. Довженко «Звенигора», «Арсенал», содержательный и интересный первый биографический очерк о А. Довженко.

Редактор и сценарист Одесской киностудии, выдающийся советский писатель Юрий Яновский в раннюю пору становления украинского киноискусства посвятил киноискусству ряд исследований и очерков («История мастера», «Сумка дипкурьера», «Звенигора» и др.), значение которых ни в коем случае не может недооцениваться исторической наукой.

Почему же ни М. Бажану, ни Ю. Яновскому не нашлось места на страницах соответствующего раздела в первом томе «Истории советского кино»? И какие основания были выдвигать посредственного редактора и сценариста Д. Бузько чуть ли не в основоположники украинского советского киноведения и кинокритики, даже присваивать ему сделанное другими, несравненно более глубокими и серьезными писателями и публицистами?

В этой связи следует сказать, что безответственность, безразличие и дилетантизм, своего рода киноведческая самодеятельность еще далеко не изжиты в среде тех, кто пишет историю кино. Нередко в наших периодических изданиях, книгах по кино под видом «открытия забытых мастеров» и «нового подхода» к оценке фильмов прошлых десятилетий «открывают» режиссеров и актеров, не сделавших ничего достопримечательного.

Ясно, что мы иногда пересматриваем выводы и оценки фильмов, характеристики творчества отдельных мастеров кино. Но эта работа не может сводиться к перемене минусов на плюсы. Смысл ее прежде всего в том, чтобы подойти к любому исследуемому явлению объективно, научно, по-настоящему исторично.

Необходимо видеть «движение истории» и ее движущие силы, с партийных позиций освещать прошлое и настоящее. Критика консервативного, нетворческого подхода к ошибкам, имевшимся в прошлом, попытка идеализировать или «поправить» прошлое, «приспособить» его к настоящему ничего общего не имеет с историзмом как в области художественного творчества, так и в разработке вопросов теории и истории кино, художественной критики.

Выводы никогда не должны опережать исследовательскую работу. Иначе возможны весьма неприятные казусы проявления субъективизма и вкусовщины.

В этой связи мне хотелось бы воспользоваться тем «приглашением к спору», которым редакция журнала «Искусство кино» сопроводила публикацию статьи Л. Аннинского «Три звена»*. Статья написана интересно, в литературном отношении ярко, но методологически она действительно дискуссионна. Я понимаю, как важно в живом обмене мнениями, в прямом товарищеском споре выявить и оценить то разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма, о котором говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии. Решить эту задачу в одиночку никто не сможет. И то, что Л. Аннинский сделал попытку выделить и охарактеризовать хотя бы некоторые из этих форм и стилей, заслуживает внимания, хотя, на мой взгляд, при наличии многих верных и тонких наблюдений над стилем Ю. Райзмана, М. Ромма, С. Параджанова в целом его статья страдает субъективизмом, отсутствием ясных отправных критериев. Конечно, в одной статье нельзя охватить всю полноту движения, развития форм и стилей в современном советском кино, и требовать от автора статьи «Три звена» такой полноты было бы неверно. Но у него нет достаточно отчетливого представления о том, какое значение для всего развития искусства социалистического реализма имеют те черты в творчестве трех режиссеров, о которых ведется речь в его статье. В этом и состоит, по-моему, наиболее уязвимая ее сторона. В ней есть новое, интересное, к примеру,

* Л. Аннинский. Три звена.—«Искусство кино», 1971, № 9.

в разговоре о «Девяти днях одного года» или о «социологическом кинематографе» Ю. Райзмана, но остается неясным место как этих картин, так и самих режиссеров в общем развитии современного кино. Поэтому если «звенья» в статье и намечены, то цепь, в которую эти звенья входят, отсутствует, остается неохарактеризованной.

Еще нагляднее субъективистский подход автора к анализу современной кинематографии проявляется при разборе «Теней забытых предков» С. Параджанова. Разбирая эту работу режиссера, Лев Аннинский занят главным образом вопросом о том, «подкрепил или развеял» С. Параджанов «языческий (то есть безличностный)» элемент, который, по его мнению (абсолютно произвольному!), якобы «определяет художественную структуру повести М. Коцюбинского»*. Но если бы содержание творческих поисков С. Параджанова в этой его картине сводилось к спору языческого и «личностного» начал, то это означало бы только, что его произведение никак и ничем не связано с нашей современностью, стоит вне реальных интересов, которыми живет советское общество. Я не могу здесь разбирать фильм «Тени забытых предков», но должен все же сказать, что похвалы, которые адресует Л. Аннинский этому фильму, служат ему не на пользу, а во вред. И получается так опять-таки из-за субъективистского подхода критика к анализу художественного произведения, из-за его неумения рассмотреть это произведение в свете не своих произвольных домыслов, а тех идейных проблем и вопросов, которые стоят в действительности перед всем советским искусством.

Конечно, и в разборе «Теней забытых предков» у критика немало нового, интересного, в частности, я совершенно согласен с ним там, где он спорит с толкованием великой повести Михаила Коцюбинского, выдвинутым в свое время в статье В. Турбина, напечатанной в журнале «Молодая гвардия». Но и при этих достоинствах именно в главе, посвященной С. Параджанову, по-видимому, потому, что для подлинно научного анализа его картины Л. Аннинскому не хватило знания истории украинской литературы, бытового национального уклада старой Украины, его субъективистский подход к явлениям и процессам, протекающим в современном кинематографе, выступает особенно наглядно.

Высказывая эти замечания и возражения, я не хочу ни «перечеркнуть» статью «Три звена», ни преуменьшить трудность задач, стоящих перед тем, кто захочет исследовать отдельные «звенья», из которых состоит единое целое нашего киноискусства. Я только хочу подчеркнуть необходимость не останавливаться на сделанном Л. Аннинским, а продолжить анализ форм и стилей, сложившихся в советском кинематографе, на более широкой основе и в свете более определенных и ясных исходных идейно-эстетических критериев.

Тем более что кино наше развивается стремительно быстро. В самом деле, стоит вспомнить, сколько противников было у «Белой птицы с черной отметиной». Но прошло время, всего несколько месяцев, а это произведение завоевало признание и уже есть у него свои не только исследователи, но и последователи.

Жизнь, творческая практика советского киноискусства доказали, что главным и определяющим признаком искусства социалистического реализма является его высокая идейность, выраженная в яркой, самобытной многоцветности национальных форм, манер, стилей.

В этой связи следует указать на безосновательность и неправомерность утверждений некоторых теоретиков кино (Г. Чахирьяна, С. Фрейлиха), повторивших ошибочные высказывания некоторых украинских кинокритиков прошлого о том, что на Украине до Довженко якобы не было национального киноискусства, что украинское кино (кроме довженковских фильмов) вообще лишено национальных черт. Но разве такие украинские фильмы, как «Остап Бандура» (1924) с участием корифея украинского театра Марии Заньковецкой, или глубокодраматические фильмы «Два дня», «Ночной извозчик», «Та-

* Л. Аннинский. Три звена.— «Искусство кино», 1971, № 9.

рас Шевченко», «Микола Джеря», в которых показаны в тесной взаимосвязанности личные судьбы и судьбы народа, где так многогранно и ярко проявился самобытный талант замечательных артистов Амвросия Бучмы и Ивана Замычковского, разве фильмы Игоря Савченко («Всадники», «Богдан Хмельницкий», «Тарас Шевченко» с участием С. Бондарчука, Д. Милютенко, С. Шкурата и других), фильмы М. Донского с участием Наталии Ужвий, фильмы воспитанника украинского Кинорабмола* Л. Лукова о рабочем классе Донбасса, кинопроизведения В. Ивченко, Т. Левчука, Ю. Лысенко, Ю. Ильенко, Н. Мащенко, С. Параджанова, В. Денисенко, В. Иванова, Л. Осыки, Муратовых и других мастеров Киевской и Одесской киностудий, — разве все они не отражают волнующие события борьбы украинского народа за новую жизнь, за коммунизм в национальной самобытной форме, свойственной именно украинскому искусству?

В исторических решениях XXIV съезда КПСС, в документах XXIV съезда Компартии Украины исчерпывающе четко определены неотложные задачи литературно-художественной критики вообще и кинокритики, в частности.

Прежде всего необходимо усилить чувство ответственности киноведов и кинокритиков за развитие кинематографических процессов, неуклонно повышать творческую активность нашего киноведческо-критического цеха во всей многогранной деятельности советского киноискусства.

Как ни печально, но многие рецензии и обзорные статьи по киноискусству носят печать дилетантизма, любительства, а не научно-исследовательского подхода к анализу произведения. А между тем состояние нашего кинематографа требует именно углубленного изучения, осмысления всего нового и своеобразного, появляющегося в работах наших киномастеров, активного участия в кинопроцессе.

Здесь уместно будет привести слова Первого секретаря ЦК Коммунистической партии Украины П. Е. Шелеста, сказанные в Отчетном докладе XXIV съезду Компартии Украины: «Большая роль в развитии литературы и искусства принадлежит марксистско-ленинской критике. Ее долг — последовательно поддерживать действительно новаторские поиски, решительно выступать против идейной нечеткости и серости в художественном творчестве, стоять на страже выразительности и чистоты нашего языка».

В этом — и долг и право нашей кинокритики.

*Киев*

---

* Харьковская кинорганизация рабочей молодежи начала 30-х годов.

# Рецензии — действенность публицистики

*Е. Бондарева*

Партийная принципиальность и взыскательность, целенаправленность и убедительность — главное, что требуется сегодня от критики. В связи с этим возрастает ответственность всех средств информации и пропаганды — печати, радио, телевидения — за состояние критики. Не случайными рецензиями и передачами можно формировать общественное мнение, а целенаправленной и систематической пропагандой. На некоторых аспектах этой проблемы мне и хочется остановиться, откровенно высказаться в связи с обсуждением задач кинокритики на страницах «Журналиста» и «Искусства кино».

Обнадеживает сам факт внимания к кинокритике двух авторитетных изданий. Благодаря этому разговор можно вести широким фронтом — в среде деятелей кино, киноведов и критиков-журналистов. Такой «охват» очень важен, ибо круг профессиональных кинокритиков не так широк, большинство

рецензий и других материалов в массовой прессе пишутся журналистами или теми из любителей и знатоков кино, кого они привлекают в качестве кинокритиков. Да и читательская аудитория у общей прессы гораздо больше, чем у специальной. Следовательно, нельзя поднять на новый уровень кинокритику, решительно не изменив ее состояние в общей прессе, главным образом в местной.

О важнейшем из искусств многие издания все еще пишут от случая к случаю, ограничиваясь текущей информацией да аннотированием выходящих на экраны фильмов. Лишь изредка газеты, в частности у нас в Белоруссии, расщедриваются на рецензии. А как бы они помогли разобраться в сложном лике современного кино, правильно оценить киноподелки, подаваемые под современным киногримом! Может быть, тогда нам реже приходилось бы удивляться и тому, что сладостно-сентиментальные истории типа «Моего последнего танго» вытесняют на экране другие, более значительные фильмы. Каждому из нас приходилось наблюдать картину, подобную той, о которой писал сотрудник липецкой газеты «Ленинское знамя» на страницах «Журналиста» (1971, № 7). Разве одному этому фильму и только в Липецке суждено было пройти в полупустых залах? Ответственность за неосведомленность в том, что хорошо в искусстве, а что не очень, вместе с органами проката несут и печать, и радио, и телевидение.

Зрителя важно настраивать, готовить к встрече с произведением искусства. И делать это надо, начиная с рекламы, с публикуемого в печати кинорепертуара. Реклама может и должна преследовать не только коммерческие цели. Можно в самом представлении фильма дать направление зрителю. Примерно так, как это делает газета «Советская культура». Представляя новый фильм, она «приоткрывает» его сюжет и вместе с тем в нескольких словах говорит, где авторы достигают успеха, а где неубедительны. Только не следует здесь допускать вопиющей внутренней противоречивости. В белорусской картине «Нечаянная любовь» газета, например, отметила поэтичность, необычность показанного на экране уголка Белоруссии и личностное к нему отношение авторов. И вдруг последовала фраза, перечеркнувшая комплименты: «все, что происходит на экране, художественно неубедительно»... Недостатки фильма, обусловленные главным образом поверхностно-иллюстративной драматургией, требовали более точной диагностики.

Безразличие к подлинной ценности рекламируемого фильма — беда (или вина) многих газет. Нередко о стандартном, со схематичными образами и привычными ситуациями фильме пишут так, что он представляется для малосведущего в делах кинематографических читателя интереснее, чем глубокая психологическая картина с менее острым сюжетом. Тут явный просчет идейного и эстетического характера, так как упускается из вида цель гораздо более значительная, чем завлечение в кинотеатры как можно большего количества зрителей.

Вместе с тем на страницах периодических изданий чаще, чем прежде, появляются аналитические материалы. Сдвиг в сторону аналитического отношения к кино заметен и в республиках, в частности в Белоруссии. Об этом свидетельствуют изданные в республике исследования по вопросам истории белорусского кино и некоторых его современных проблем. Кстати, ни одно из них почему-то не удостоилось серьезного внимания журналов «Искусство кино» и «Советский экран». А как полезно было бы молодому киноведению услышать квалифицированное мнение опытных, смотрящих с высоты всей советской науки специалистов. Для пользы дела всесоюзным специализированным изданиям, быть может, следовало бы завести постоянную рубрику «По страницам республиканских киноизданий» или что-то в этом роде... Не забудем, что В. Г. Белинский называл критику «движущейся эстетикой». Чтобы кинокритика соответствовала этому качеству, ей следует видеть кинопроцесс в движении. Мне бы хотелось подчеркнуть, что недостает ей и публицистического пафоса, принципиальности сужде-

ний. Иной раз читаешь рецензию или статью понимающего толк в киноделе критика и с трудом улавливаешь, за что он ратует, что отстаивает, в чем твердо убежден. То ли желание не быть категоричным, то ли другие соображения вынуждают иных критиков заниматься «кинодипломатией».

Соглашаясь с мыслью Т. Ивановой («Журналист», 1971, № 3) о том, что общий уровень рецензирования в стране вырос, нельзя все же в силу этих соображений считать, что он достаточен и отвечает задачам дня. К тем примерам, о которых писал Г. Капралов в «Искусстве кино» (1971, № 8), можно прибавить многие другие. Да и у нас в республике тоже нередко фильм считается «несомненным достижением советского кино» только за тему, за доброе намерение авторов. Почти все местные газеты так восприняли не только «Кремлевские куранты», фильм по своим художественным достоинствам не соответствующий масштабам революционной идеи. Действительно, часто можно видеть, как на страницах газет иные рецензенты радуются фильмам типа «Чудного характера» или «Опасных гастролей», а картины «Начало», «Бег», «Обвиняются в убийстве» могут... не заметить. Почему так получается? Прежде всего потому, что в редакциях, особенно районных, нет должного внимания к кино. Не хватает и людей, которые были бы в состоянии обеспечить правильный выбор фильмов для рекомендации своему читателю, дать квалифицированную оценку их.

Нельзя сказать, что и республиканская печать много выигрывает в этом отношении. Листая подшивки главных белорусских газет за текущий год, убеждаешься, что о кино они регулярно публикуют только аннотированные заметки. Другие материалы можно не встретить месяцами. Чаще пишет о кино газета «Вечерний Минск». По ее публикациям можно судить, что в Минске есть кому писать о кино со знанием дела, был бы только соответствующий интерес редакций. Страницы же других газет свидетельствуют о том, что редакции недостаточно используют эту возможность. Если подсчитать количество материалов о кино, опубликованных за восемь месяцев этого года, то получится не радующая глаз статистика: в среднем едва выйдет по одной «солидной» публикации на газету в месяц. Я не говорю здесь об информации, которая печатается более или менее регулярно.

Основным жанром, который преобладает в белорусской прессе (и не только белорусской), является рецензия. Она позволяет дать обстоятельный анализ кинопроизведения, сопоставить его с другими. Но не всегда находишь это в оперативных публикациях. Вместо анализа — доказательного и профессионального — отпущенные для рецензии строки нередко отводятся пересказу содержания да далеким от оригинальности общим оценкам. Вот строки из рецензии в республиканской газете:

«В фильме много удач, есть и недостатки. Отлично, например,сделана сцена, когда Скорина начинает печатание своей первой книги. Мы слышим неприятное скрипение нового печатного станка. Франциску нужно потратить немало сил, чтобы пустить его в ход. Этот эпизод символичен так же, как символично затмение солнца».

Вряд ли подобные рассуждения были интересны создателям фильма «Я, Франциск Скорина», равно как и тем, кому предстояло его посмотреть.

Критика, как правильно писал режиссер А. Митта в журнале «Журналист» (1971, № 7), авторитетна тогда, когда идет диалог между художником и критиком, когда взгляд на фильм и профессионален и глубок, когда мысль доказательна. Тогда многое проясняется как для самих авторов, так и для читателей-зрителей. Безответственная критика ведется на уровне приблизительного комментария отдельных сюжетных линий и выставления оценок исполнителям ролей. Сами рецензенты и редакции газет хорошо это знают. К знанию осталось прибавить требовательность, взыскательность и к деятелям кино и к себе самим. Необходимость повышения мастерства касается ведь не только тех, кто создает фильмы, но и тех, кто их оценивает. Критику не возбраняется пи-

сать как о том, что хорошо, так и о том, что не вышло в фильме. Все дело в том, как писать.

Активизация критики невозможна и без расширения жанров публикаций. Из нашей печати почти исчез такой емкий и мобильный жанр, как кинообозрение. К нему не очень часто обращаются центральные газеты и почти никогда республиканские и областные. Почему? Из-за того, что он более трудоемкий, чем рецензии, требует анализа отдельных фактов в их взаимосвязях.

Прежде обозрение часто появлялось в «Советской культуре». Сейчас и здесь оно отошло на второй план. Рубрика «Кино: день за днем» тоже важна, но она не отменяет необходимость делать широкие обобщения.

У критики сегодня появилась сфера деятельности, которой не было в довоенные и послевоенные годы: кино на телевидении, телевизионные фильмы. Число их стремительно растет, а пишут о них пока и редко и не очень квалифицированно. Первой обратила внимание на новую музу, помнится мне, «Советская культура». Ее поддержали «Литературная газета», журнал «Искусство кино». Их телевизионные обозрения, «вечера у телеэкрана», полемические статьи вокруг проблемы «что есть телефильм или телеочерк» живо обсуждались. В разделе «Советской культуры» «Телевидение: день за днем» читатель находит первый отзыв о наиболее примечательных, по мнению редакции, телепередачах и телефильмах. Только почему-то обычно в этих заметках обходится существенная сторона предмета разговора — телевизионность фильма.

Передо мной номер газеты от 4 сентября 1971 года.

И. Горин рассказывает о телепередаче «Коммунист и время». Почти все отпущенные ему строки автор отдал воспроизведению одного из эпизодов телепередачи и только последний абзац посвятил анализу. Е. Сабашникова анализирует новый фильм белорусского телевидения «Вся королевская рать». Можно не во всем соглашаться с критиком и согласиться с мнением А. Штейна, высказанным в «Неделе» (1971, № 36). Но при всех случаях хотелось бы найти в рецензиях что-то специфическое, связанное с телевизионностью фильма. Рецензенты специальной газеты в состоянии это сделать и показать пример другим изданиям.

А как оценивает фильм «Вся королевская рать» наша белорусская печать? Газета «Вечерний Минск» ограничилась общей радостью по поводу значительной работы белорусского телевидения. Журналист В. Мехов на страницах еженедельника «Літаратура і мастацтво» (от 3 сентября 1971 года) тоже поздравляет авторов с успехом (статья его так и названа: «Поспех»). Восторг автора по поводу фильма, по-моему, несколько чрезмерен, но все же поддаешься логике его рассуждений. Рецензент сделал попытку выявить особенности фильма как произведения телеискусства.

В иных редакциях считают, что массовому читателю ни к чему разговор «о тонкостях искусства», важнее, мол, показать значение фильма. А мне кажется, что это читатель-зритель и сам в состоянии понять, а вот постичь эстетическую суть произведения, его специфические особенности в состоянии не каждый. Критика тут и призвана быть на своем месте, то есть показать, как самим образным строем произведения зримо и ощутимо воплощается авторский замысел. Речь, конечно, не о том, чтобы не обращать внимания на идейную суть произведения, партийно-классовую позицию его создателей. Речь о том, что нельзя сводить анализ к привычной формуле: о чем фильм, что в нем происходит.

Не секрет, что благодаря широким связям с зарубежными странами на наши экраны попадают фильмы, мягко говоря, сомнительных идейных достоинств. Сделанные с размахом и профессиональным мастерством, они привлекают многих. Работники проката довольны тем, что выполняется финансовый план. А родители и педагоги сокрушаются, что «не так влияет на молодежь кино». Только газеты смущенно молчат, не замечая таких фильмов. А газетам-то как раз и было бы в пору повести серьезный разговор о подлинной сути таких кинокартин.

А как быть с сусально-сентиментальными, шаблонно-трафаретными кинодрамами, создаваемыми нередко кинематографистами дружественных нам стран? И о них надо писать, не обходя острые углы. Дружеский, а не снисходительный разговор полезнее уклончивого молчания. Больше, чаще, убедительнее должны писать газеты и журналы об истоках, причинах, конкретных обстоятельствах, обусловливающих выход на экраны безликих и бесцветных фильмов.

В этой связи мне хотелось бы напомнить об одной рекомендации критике, содержащейся в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (1962). Здесь обращалось внимание на то, что в руководстве киноискусством главное «должно состоять не в том, чтобы подвергать критике уже созданные слабые в идейно-художественном отношении кинофильмы, а в том, чтобы своевременно предотвращать появление таких фильмов...»*.

Известно, что идейно-художественный уровень многих фильмов был очевиден в начале их создания, ибо в производство они запускались (и до сих пор еще нередко запускаются) по слабым сценариям. А сколько во всей нашей прессе мы можем найти критических выступлений против такого обреченного на неуспех «творчества»? Их, можно сказать, вовсе нет. Считается, что пока фильм не готов, о нем не следует писать «критично». Но если сразу ясно, что это будет за фильм, почему же не писать об этом?

Одной из важнейших задач сегодня является повышение действенности, активности кинокритики. Аргументированные, по-партийному принципиальные, основанные на критериях марксистско-ленинской эстетики критические выступления имеют силу, равную той, какой обладает настоящая публицистика. А настоящая она тогда, когда добирается до сути явлений, когда сочетает в себе глубину мысли и полноту чувств.

Подняться на такую высоту кинокритика не сможет без улучшения всей практической работы прессы по освещению киноискусства. От отдельных отзывов и рецензий следует перейти к активной пропаганде лучших произведений киноискусства и решительному отпору бездарности, беспринципности и ремесленничеству. В связи с этим мне представляется важным введение в центральных, республиканских и областных газетах постоянных рубрик, под которыми выступали бы постоянные авторы — рецензенты и обозреватели. На пользу дела пошла бы также практика консультаций кинокритиков, которую могли бы осуществлять специальные кинематографические издания.

Стоит подумать и о проведении конкурсов на лучшие кинорецензии с последующей публикацией их на страницах «Искусства кино» и «Советского экрана». Об организации периодических семинаров рецензентов, выступающих в центральной печати. Они ведь тоже способствовали бы воспитанию кадров кинокритиков, без которых нельзя поднять общий уровень критики. Но все эти меры осуществить, конечно, невозможно без помощи союзов кинематографистов и журналистов. К ним я и адресую свои предложения и просьбы.

*Минск*

# Правдой добывать правду

*Лев Рошаль*

Свою первую публицистическую статью «Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции» двадцатитрехлетний Карл Маркс посвятил сравнительно частному вопросу, злободневному для политической жизни Германии 40-х годов — цензурной инструкции прусского правительства от 24 декабря 1841 года. На страницах своей работы Маркс

---

* Сб. «КПСС о культуре, просвещении и науке». М., Политиздат, 1963, стр. 315.

делает немало замечаний, связанных с теорией познания, с выработкой методов поиска истины, и, в частности, дает в ней принципиально важное общее положение марксистской диалектики. «Не только результат исследования,— писал К. Маркс,— но и ведущий к нему путь должен быть истинным. Исследование истины само должно быть истинно, истинное исследование — это развернутая истина, разъединенные звенья которой соединяются в конечном итоге»*.

Мысль К. Маркса может служить, как мне кажется, одним из самых существенных методологических принципов в подходе к анализу явлений искусства. И это подтверждается, на мой взгляд, опытом киноведения. В том числе опытом исследования практики и теоретических проблем документального кино. Наша киноведческая литература не столь уж часто обращалась к обсуждению таких проблем. В более чем полувековой истории советского кинематографа можно выделить в первую очередь, пожалуй, два периода, в которые появились работы, отмеченные как стремлением решать эти проблемы, так и серьезностью подхода к ним. Я говорю не об объеме и всесторонности исследований, а о глубине проникновения в отдельные вопросы, ибо общее количество таких работ и в эти периоды остается достаточно скромным. Естественно, дело здесь не в численности как таковой, а в том, что до сих пор многие важные области теории документального фильма остаются нетронутыми. Что же касается двух периодов, то я имею в виду 20-е годы и последние десять лет.

Интерес к углубленному осмыслению и в критических статьях и в работах, тяготеющих к теоретическому анализу опыта документального кинематографа, именно в эти периоды вполне объясним. Он связан с самыми, по-видимому, серьезными в истории нашего кино этапами становления документального кинематографа как искусства. Этапами, отмеченными не отдельными удачами (отдельные и даже выдающиеся удачи сопутствуют всем периодам истории искусства), а вызреванием определенных линий, направлений роста этой области художественного творчества в целом*.

В самом слове «критика» заключен некий ниспровергающий, отрицающий смысл. Но я вряд ли выскажу новую мысль, если замечу, что критика все же жива, как говорят в медицине, «положительными эмоциями». Речь идет, разумеется, не о том, что она должна постоянно улыбаться и все худое выдавать за доброе. Но если верно то, что критика способна влиять на художественный процесс, то так же верно и то, что для этого нужен сам процесс. В моменты, когда серые, невыразительные фильмы вдруг начинают преобладать, то есть тогда, когда процесс начинает испытывать затруднения, испытывает затруднения и критика. Она теряет опору. Она может черпать положительные примеры из истории, может рисовать предположительные картины на будущее, но она не имеет необходимой опоры в настоящем. Критика, теория искусства и само искусство — партнеры, взаимообогащающие друг друга. Тогда, когда есть чем обогащать. Но искусству здесь принадлежит инициативная роль. Мы часто говорим: ведь был же Белинский! Но ведь был и Пушкин. Были и Гоголь и Лермонтов.

В 20-е годы документальное кино обретало себя в плодотворных художественных поисках Вертова и Шуб, и это требовало своего осмысления. В последнее десятилетие в документальном кино начали активно развиваться новые тенденции, к тому же опирающиеся вообще на широкий современный интерес к документальным жанрам в искусстве, что также вызвало необходимость более глубокого анализа этих явлений. Сами явления взывали к такому анализу, появился, как говорится, предмет для разговора. Отсюда и возник в киноведении интерес к проблемам документального кино. И если говорить о его принципиальном

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. второе, т. 1, М., 1955, стр. 7—8.

* К этому следовало бы добавить хронику и фильмы одного из своеобразнейших периодов в истории документального кино—периода войны. Но в те годы не было времени на углубленное исследование кинематографических явлений, а в послевоенные годы хотя было написано об этом периоде немало, однако, на мой взгляд, он и до сих пор не проанализирован так, как того заслуживает.

своеобразии, то тут я должен снова вернуться к приведенным словам Маркса. В наиболее интересных работах последних лет, посвященных документальному кино, ощутимо, на мой взгляд, очень важное стремление не только растолковать читателю ту истину, которую проповедует художник, но и показать в процессе конкретного анализа, как в художественной ткани произведения разъединенные звенья истины соединяются в конечном итоге.

Мне кажется это обстоятельство чрезвычайно важным, во-первых, потому, что известен и такой род критики, который подчас выдает достоинство идеи, положенной в основу произведения, за достоинство самого произведения, независимо от того, насколько художественно она воплощена.

Во-вторых, подобное обстоятельство потребовало, чтобы истинной была не только идея, отстаиваемая самим критиком, но и ход его собственных рассуждений, подводящий к этой идее.

И, наконец, стремление к анализу и смыслового итога ленты и художественных путей к нему вызвало необходимость более глубокого теоретического обоснования позиции критика. Слияние публицистического начала с теоретическим, вообще интерес к теоретическим проблемам современного кинодокументализма, выход в общеэстетические категории пока еще, может быть, весьма робко, но с достаточной очевидностью определяют современное отношение киноведения к документальному кино. Ведь недаром у нас именно в последние годы, впервые за всю историю нашего кинематографа, появились специальные монографии, исследующие эстетические проблемы документального киноискусства. Мне довелось принимать участие в составлении сборника теоретических статей «Современный документальный фильм», вышедшего год назад в издательстве «Искусство». Не касаясь существа книги, я хочу лишь отметить как симптоматичный факт то, что возникла нужда в издании сборника, основной раздел которого был посвящен проблемам теории.

Все это, конечно, никак не означает, что каждая критическая статья обязана изобиловать экскурсами в область теории. Но она должна внутренне опираться на теоретическое осмысление современного развития кинематографа. В противном случае кинокритика не выйдет за пределы привычного рецензионного пересказа, перечислительного обзора. Между тем одна из главных задач современного киноведения заключается, на мой взгляд, как раз в том, чтобы поднять самый уровень разговора о документальном кино. Ведь нередко творческие встречи, конференции документалистов сбиваются на своего рода производственные собрания, на которых главным образом обсуждаются вопросы, связанные с тарификацией или с получением трансфокатора перед выездом на съемку. У меня нет никаких сомнений, что это, конечно же, важные вопросы. Но я сомневаюсь в том, что если все эти вопросы будут решены, если студии будут оснащены самой лучшей аппаратурой, а получение трансфокатора станет самым наипростейшим делом, то на экраны начнут один за другим выходить шедевры. Ибо прежде чем пустить в ход эту самую лучшую аппаратуру (или не самую лучшую, а хотя бы ту, которая имеется), стоит крепко подумать, как и для чего стоит это делать. Техническая оснащенность Вертова, как известно, была далека от совершенства, но зато он в полной мере был оснащен творчески. Он постоянно испытывал склонность к всестороннему творческому самоанализу, к осмыслению проблем, возникающих перед наиболее близким ему родом искусства, и это все сыграло далеко не последнюю роль в том, что он-то как раз создал шедевры. Между тем порой кажется, что утратился вкус к обсуждению коренных теоретических проблем творчества в документальном кино. Именно поэтому мне и представляется важным поднять уровень разговора о документальном кинематографе, прежде всего учитывая, что его проблемы при всей специфике неотделимы от проблем искусства вообще.

Но дело не только в этом.

Необходимость прочной опоры критической публицистики на теоретическое осмысление проблем кинематографа связана и с тем, что кино претерпевает внутренние изменения с

гораздо большей стремительностью, чем любой другой вид искусства. Я имею в виду не технику как таковую, не появление звука или увеличение формата экрана. Я говорю об изменениях внутренней структуры фильма, его образной системы, языка. С этой точки зрения, документальные фильмы второй половины 60-х годов не похожи не только на картины, скажем, предвоенных лет, но и на картины 50-х годов. Эти изменения нельзя понять, не обращаясь к их общеэстетическому анализу. Не обращаясь к такому анализу, их нельзя объяснить и широкому зрителю. А такое объяснение он в первую очередь будет искать в рецензионных разборах, в доступных ему критических статьях.

При этом существенно, что преобразования, происходящие в кинематографе, определяются не только потребностями самодвижения искусства, но и развитием общественной жизни, ростом общественного сознания, которые чутко и четко улавливаются кинематографом. Следовательно, если кинокритика ставит перед собой цель действительно всестороннего анализа кинематографического процесса, то, исследуя его эстетическую сторону, она в ходе разбора конкретных фильмов неминуемо выйдет к социально-нравственным проблемам. И наоборот, по-настоящему глубоко, правдиво раскрывая смысл социально-нравственных идей произведения, она ощутит необходимость в том, чтобы выявить соответствующие им эстетические принципы отражения действительности в документальном фильме. Но, повторяю, лишь тогда, когда, постигая истину, заложенную в произведении, она будет стремиться постичь истинность путей, избранных художником.

Со всем этим, мне кажется, связана одна из важнейших проблем современной кинодокументалистики, которая, казалось бы, напрашивается на обсуждение, но, однако, до сих пор не была по-настоящему исследована. Я уже писал, что наше киноведение сделало определенный шаг вперед в эстетическом понимании явлений, свойственных нынешнему этапу развития документального кино. Пока еще, может быть, в первом приближении, но все-таки были поставлены такие важные вопросы, как соотношение факта и образа, монтаж и драматургия, скрытая синхронная съемка и пластика кадра, речь героев и речь диктора, жанровые особенности документального фильма и ряд других. Что же касается той проблемы, о которой я веду речь, то она затрагивалась лишь в публицистическом плане. Я имею в виду проблему взаимосвязи этических и эстетических начал в современном документальном кино. Ибо в его наиболее интересных произведениях последних лет есть совершенно очевидная определенность не только эстетических, но и этических принципов, присущих новому подходу к изображению действительности и в первую очередь человека на документальном экране и обусловливающих, кстати говоря, выбор эстетических решений. Причем эти принципы не только утверждаются в практике кинематографа, но и открыто полемически декларируются. Только если в прежние годы, особенно на заре советского документального кино, творческие позиции художников декларировались в различного рода манифестах, то теперь эту роль чаще всего берут на себя сами фильмы. Можно назвать целый ряд картин, манифестирующих позицию определенного направления в документальном киноискусстве. И среди них картина А. Сажина, А. Бренча, Г. Франка «Без легенд», удостоенная год назад первого приза на Всесоюзном фестивале, посвященном рабочему классу.

Уже в названии картины ясно чувствуется стремление авторов придерживаться жестких реалистических правил при воспроизведении реальных событий и подлинных человеческих характеров на экране. Однако это не значит, что картина дидактически прямолинейно декларирует подобные нормы. Этическая позиция авторов вырастает из содержания фильма, всего строя его. Ибо «без легенд» — это прежде всего нравственная тема фильма. Она раскрывается в рассказе о сложной судьбе рабочего-экскаваторщика Бориса Коваленко, на плечи которого лег непростой груз легендарных наслоений, как это порой бывает, когда человек достигает широкой известности. Хорошо,

если характер у человека крепкий, если он не разомлел от славы. А если наоборот — нужны ли легенды? Нужны, утверждает в картине один из журналистов, который вместе с другими поднимал, как говорит он сам, «Коваленко на всесоюзную трибуну». И в его словах есть своя логика. Но есть логика и в том «грехопадении», которое случилось с Коваленко. Оно случилось потому, что его слава, легенды о нем, его собственная тень, как писал он в письме, стали обгонять его.

Человек прекрасен без легенд, утверждают авторы картины, во всей своей подлинной сложности. В этом нравственный пафос фильма, поднимающего весьма серьезную и далеко не простую общественную проблему. Следовательно, гражданская позиция авторов во взгляде на эту общественную проблему и этическая позиция художников во взгляде на творческий процесс здесь взаимно переплелись. А это, в свою очередь, определило эстетику фильма. В нем все сделано для того, чтобы с предельной документальной достоверностью раскрыть всю действительную сложность человеческого характера. И недаром в фильм вставлены кадры хроники начала 50-х годов, где Коваленко был снят в белоснежной рубашке, в брюках со стрелками, среди берез, в задумчивой позе. Так изображался «акт творчества» — Коваленко изобретал новое приспособление к экскаватору. Операторы позаботились о том, чтобы внешне приукрасить Коваленко, тем самым творя еще одну легенду. Подобная эстетика входит в решительное противоречие с эстетикой фильма. Прежде всего потому, что она противоречит этической позиции авторов, достаточно тонко, но со всей ясностью заявленной ими в своей картине. И поэтому, хотя в ней нет ничего декларативного, ее можно, на мой взгляд, расценивать как своеобразный художественный манифест.

Ю

Исследование проблемы взаимосвязи этических и эстетических принципов в документальном кино, естественно, не исчерпывается сказанным. Оно требует специального и самого тщательного анализа. Как и многие другие проблемы, уже поставленные в тех или иных работах или еще ждущие своего часа. Однако все зависит — мне хочется еще раз это подчеркнуть — от самого кинематографа. Предоставляя, как говорится, пищу для размышлений, практика позволит кинокритике точнее увидеть новые перспективы. Ибо, как когда-то, по-своему повторив приведенную в начале этой статьи мысль Маркса, сказал применительно к собственным принципам творчества Дзига Вертов, «...правдой будем добывать правду».

# Возможности и реальность

*В. Дьяченко*

Наше киноискусство, а следовательно и кинокритика, оказалось теперь перед новыми задачами. Они порождены теми переменами, которые вносят в общественное и индивидуальное сознание, а также и в нашу эстетическую реальность прогрессивные сдвиги во всех областях жизни, обусловленные XXIV съездом КПСС, набирающей скорость научно-технической революцией.

Пока это достаточно самоочевидно, но если продвинуться на шаг дальше и попытаться сформулировать задачи — единодушие вряд ли сохранится.

Кинокритика, в известном смысле, — область обслуживания: главные ее заботы и задачи суть главные заботы и задачи киноискусства. Однако и собственные проблемы кинокритики немаловажны: связи и зависимости тут так сложны и многослойны, что причины и следствия могут меняться местами.

В искусствоведении как-то не принято пользоваться аксиоматическими построениями— тесновато, к точности обязывает, а в выводах стесняет. Но есть в этом и немалые выгоды: иногда простое соседство порознь бесспорных истин обнаруживает любопытные несоответствия.

Никакой род деятельности не возможен без критики и самокритики — в том числе и кинокритика. Зададим же себе сразу главный вопрос: какова степень влияния профессиональной кинокритики на развитие отечественного кинематографа?

Вряд ли кого-нибудь удовлетворит ответ общий и однозначный. Но как только углубишься в подробности, сразу потребуется множество необходимых дополнений, уточнений:

— что такое кинематограф?

— какого рода бывают влияния?

— и даже — что такое кинокритика?

И ведь придется уточнять.

Кинематограф — это репертуарное планирование, это сценарий, режиссура, актерское и операторское мастерство, это экономика производства и прокат.

Уточним и слово «влияние»: влияния бывают опережающие, прогностические, краткосрочные, конъюнктурные и, наконец, долговременные, основополагающие.

А что такое кинокритика? Это главным образом рецензирование фактов; обозрение и анализ явлений и процессов и, наконец, теоретическое их обоснование; возможности кинокритики — это несколько рекламно-информационных изданий, один критико-теоретический журнал и один киносектор всесоюзного издательства.

Когда наметишь хотя бы вот такую грубую и приближенную структурную схему да примеришь различные комбинации взаимосвязей внутри ее — невольно оробеешь перед этакой сложностью.

Тут без теории не обойтись.

А теории-то, ежели по полной строгости, и нет.

Несколько лет назад Н. Н. Кладо, обладающий странной склонностью высекать искры даже из сырой глины, провозгласил: «Судьба теории — идти за практикой» («Радио и телевидение», 1965, № 2).

Уж не знаю, как оценили бы этот пассаж Эйзенштейн и Эйнштейн, но сдается мне, в данном случае наш критик высказал хоть и не часто произносимую, но весьма распространенную точку зрения.

Иначе чем объяснить нижеследующее.

Сегодняшняя литературная, например, критика опирается на целый ряд фундаментальных научных дисциплин: языкознание, литературоведение, теорию стилей, структуралистику и т. д. — вплоть до математической лингвистики.

Кинокритика же в своих тылах ничего подобного по смыслу и значению не имеет. Литературная критика, например, всегда ощущает поддержку нескольких академических институтов и более чем сотни вузовских кафедр, труды которых периодически публикуются во множестве изданий.

Возможности кинокритики в этом смысле, как говорится, на целый порядок ниже.

Так удивительно ли, что единой теории кино (аналога теории литературы) попросту не существует? «Вопросы киноискусства» и «Вопросы кинодраматургии» удивительным образом до сих пор возникают и решаются раздельно, а если уж быть до конца откровенным, то большинство тех и других чаще всего сводится к вопросам общеэстетическим, только иллюстрированным кинематографическим материалом. Ко многим же специфическим и чрезвычайно важным для кинематографической практики проблемам кинотеория подступа пока не искала.

Что, например, известно о существе и закономерностях киноритма? Нет даже согласованных дефиниций. А уж можно ли представить более специальный и более важный «вопрос киноискусства»?

Придется констатировать, таким образом, что теоретические основы важнейшего из искусств (за исключением общеэстетических) слабы и никакого опережающего влияния на развитие киноискусства не оказывают.

Немудрено, что так редко встречаются в печати обозрения процессов, явлений и периодов развития современного кино: все построения шатки, если методу не предшествует научная разработка его.

Вот почему в центре внимания современной кинокритики стали факты киноискусства.

Это справедливо и верно. Рецензия есть

первая ступень собственно критики, самая простая, очень нужная и полезная. Рецензирование фильмов ведется у нас даже на страницах весьма популярных изданий на достаточно высоком идейном, эстетическом и журналистском уровне. Приятно наблюдать, как постепенно исчезает даже из крохотных информационных заметок дух захваливания и заругивания.

Однако рецензирование не исчерпывает кинокритики, оно лишь открывает ее. Профессиональный анализ профессиональных тонкостей не входит в задачи рецензента. Рецензент адресуется главным образом к потребителю, вчерашнему или завтрашнему зрителю, поясняя цель и замысел авторов, жанровые и стилевые особенности фильма, оценивая исполнение и конечный результат. Будь иначе, достаточно было бы языком протокола изложить специалистам свои соображения по поводу их работы — кинематографист ведь фимиам воспринял бы и в твердом, нерастворенном виде.

Очень важную роль здесь играет еще и время. Рецензия на фильм настигает причастных к нему лишь тогда, когда фильм уже сдан, категория его определена, тираж распечатан, а сами они уже делают следующий фильм. Погладит их рецензия или ушибет — это не столь и существенно, караван идет дальше.

Таким образом, если говорить о течении кинематографического процесса, то критическая мысль оказывает на него столь отдаленное, ослабленное и общее влияние, что корректирующая сила профессиональной критики как бы растворяется в массе всех прочих воздействий и потому, естественно, малозаметна.

На этом, собственно, следовало бы и закончить; как говорится — сказал, что думал. Но припоминается, что сказал-то, да и то вскользь, лишь об одной стороне проблемы — о степени влияния кинокритики на киноискусство. Есть и другая, столь же важная и столь же сложная: вопрос о влиянии критики на аудиторию.

Худо, когда искусство отражает не закономерности жизни, а правила игры в искусство. Еще хуже, когда критик поощряет этот обман или самообман, ибо тем самым он нарушает свой профессиональный долг. Здесь речи нет о тех немногих, которые не умеют и не желают отделить мнение от фактов, а предпочитают безопасно торжествовать и неотразимо нападать. Надо ли говорить о тех, также немногих, которые искренне считают, что, сепарируя факты и препарируя выводы, они способствуют поступательному движению кинематографа. Это невежество: информация неделима. Невозможно получать корректирующие выгоды информации, не идя на рассчитанный риск, сопровождающий информацию отрицательную, гораздо более ценную, без которой любая художественная система идет вразнос.

Есть вещи, которым научить нельзя, но которые и составляют сущность таланта критика. Это, во-первых, объективность, а во-вторых — способность мыслить и действовать в духе времени.

Несомненно, существует понятие духа времени. Оно-то и дает нам возможность уловить направление развития какого-то явления еще тогда, когда для этого, казалось бы, нет достаточных доказательств. Если критик не ощущает постоянного духа времени, он становится пленником собственных пристрастий и эмоций, возбужденных случайными признаками случайного.

Одного умения верно оценить факт искусства недостаточно для критика — он должен еще соотнести факты с духом времени и зафиксировать в выводах их наложение либо расхождение.

Вот почему критик должен чтить дух и метод социологии и социальной психологии, ибо в наше сложное и стремительное время интуитивистские прозрения так же редки, как крупный выигрыш в лотерее.

Мы не раз уже убедились, что кинематограф склонен развиваться в не предсказанных нами, критиками, направлениях. Но, может, не явление тут повинно, а предсказатели?

Порознь мы не всегда отчетливо сознаем, что каждый из нас, как судно в Гольфстриме, движется независимо от собственной резвости,

внутри огромного потока — кинематографического процесса. И если уж мы связали свои судьбы с этим странным занятием, которое зовется кинокритикой, постараемся быть не оценщиками на кинематографической ярмарке, а деятельными участниками современных творческих процессов.

# Против унификации и обезлички

*К. Щербаков*

В немалой, думается, степени вредят нашей кинокритике (в данном случае я имею в виду кинокритику газетную) случайность, разрозненность, несистематичность выступлений. Всякая хорошая рецензия, статья хороша бывает не только сама по себе, но и в контексте выступлений данной газеты по вопросам киноискусства. Что было до, что было после, что хочет утвердить и что отрицает газета всей системой своих выступлений? А системы-то как раз, случается, и нет.

Беда нашей кинокритики, нашего текущего рецензирования — унифицированность. Робость в проявлении собственной личности, собственных гражданских, художественных симпатий и антипатий. Излишняя скромность заедает многие критические работы, а также принципиальное нежелание (или неумение?) как-то проявить себя, обозначить. Иной раз и в редакциях считается почему-то, что стертые фразы, общеупотребительные блоки-абзацы, которые можно переставлять без всякого ущерба для содержания, гарантируют статье некую «правильность». Но где же и когда серость оказывалась правильной, кому и какую приносила она пользу?

Да, оценки расставлены более или менее верно. Да, имена основных участников фильма названы, причем с соответствующими эпитетами. Но если оценочность преобладает над размышлениями, аргументацией, если авторские стиль, интонация, индивидуальность не просматриваются вовсе — какое моральное право имеет критик рассуждать о хорошей и плохой кинематографии, о художественной яркости и тусклости, о профессионализме или отсутствии его? Критика — род литературы, вот о чем порой забывается в ежедневной газетно-журнальной текучке. Мы говорим о том, что никакая самая достойная идея, положенная в основу фильма, не может реабилитировать его художественной беспомощности, несостоятельности. Ну а как с художественной состоятельностью статей, в которых высказываются суждения такого рода? Дает ли право верная мысль, выдвинутая в статье, на стандартность языка, на то, чтобы критическая работа всем видом своим напоминала канцелярскую справку? Нет, конечно, ни у кого такого права. Проблема качества — она перед нашей критикой стоит не в меньшей степени, чем перед литературой, перед искусством в целом.

На мой взгляд, критике нашей не хватает не только индивидуальности, но и публицистичности. Конечно, от газетной, журнальной рецензии, статьи, строго ограниченных местом, не всегда можно требовать подробного и всестороннего разбора, научной основательности. Но публицистичность, прямой выход на жизненную проблему — основа основ газетной, журнальной критики, то, без чего она не может существовать. Об этом свидетельствуют история русской критики, традиции ее, а кинокритика уже успела внести в эти традиции свой весомый вклад.

То обстоятельство, что критик иной раз видит свою задачу в расстановке оценок по пятибалльной системе, а размышления о жизни, о ее связях, взаимодействии с искусством, о важных и тревожащих проблемах времени в статьях отсутствуют напрочь, — обстоятельство это нередко приводит к тому, что сценарист, режиссер начинают смотреть на рецензию, критическую статью с одной только точки зрения — похвалили или поругали. Критика как род литературы для них перестает суще-

ствовать постольку, поскольку сам автор рецензии или статьи легкомысленно игнорирует это отнюдь не третьестепенное внутреннее качество избранной им деятельности.

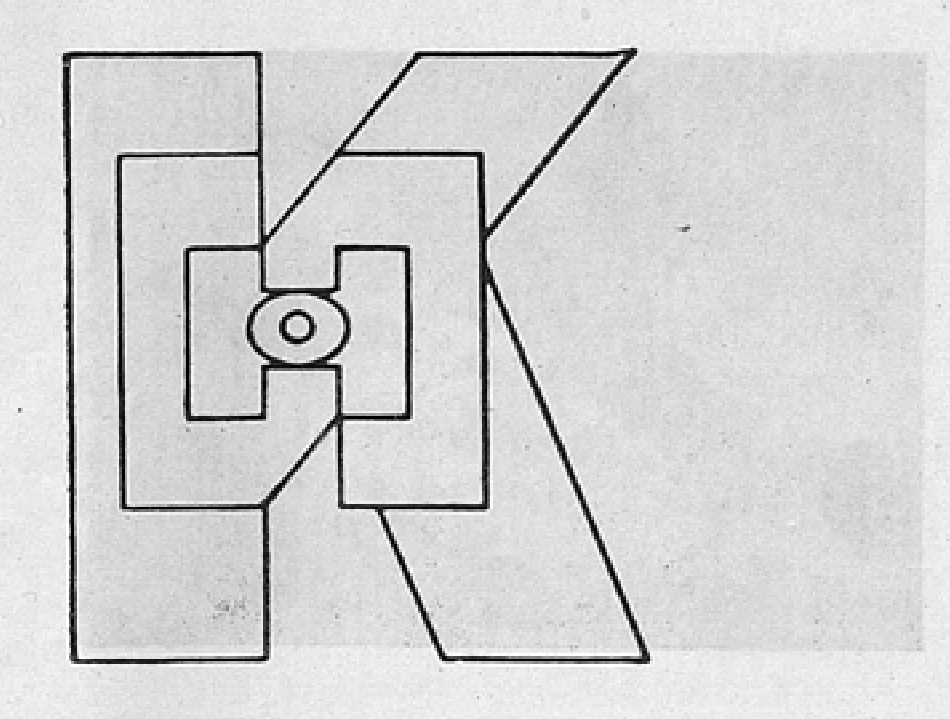
В связи с этим — о некоторой разобщенности кинематографической критики и кинематографистов, занимающихся непосредственным производством фильмов. Мне не раз приходилось наблюдать: кинематографисты не знают многих критиков даже по фамилиям. Или, в лучшем случае, знают следующее: «Такой-то написал обо мне то-то». А о том, что такой-то уже пятнадцать лет работает в критике — представление самое смутное... Разумеется, здесь дает о себе знать такое заслуживающее, на мой взгляд, особого разговора явление, как известная профессиональная замкнутость наших режиссеров и сценаристов, их отторгнутость порой от того, чем живут, к примеру, писатели, работники театра. Подобные «межведомственные» барьеры чрезвычайно распространены. Но и вина кинокритики в том, что в глазах некоторых кинематографистов она в немалой своей части оказывается на одно лицо, — вина кинокритики здесь очевидна. Критик при любых обстоятельствах должен писать так, чтобы его замечали.

И еще хотелось бы сказать вот о чем. Болезнь комплиментарности, думается, нашей критикой если не изжита вовсе, то изживается. Появляются статьи резкие, нелицеприятные, возникают дискуссии, споры. Правда, и спорности и нелицеприятности еще недостаточно. Порой боязнь обидеть действительно хорошего и талантливого человека, которому в его новой работе что-то существенное не удалось, начинает граничить с беспринципностью. Так мы сами размываем критерии, под всякими благовидными предлогами отучиваем себя говорить правду, а художников — слушать ее. Но все же, повторю, здесь дела обстоят значительно лучше, чем, скажем, несколько лет назад.

При этом если дискутируем мы, то, как правило, вокруг произведений серьезных, именно их просчеты и неудачи становятся предметом критического рассмотрения. Прекрасно! Однако рядом существует достаточно широкий серый поток, до которого у наших критиков почему-то не доходят руки. Мало статей и фельетонов, мало реплик, посвященных кинопроизведениям заведомо провальным, даже халтурным. Наверное, ход рассуждений примерно таков: «Ну, это же очевидно, это за гранью искусства, стоит ли тратить порох, ломать копья...» И вот фильм, несостоятельность которого видна невооруженным глазом, спокойно идет на всех экранах при полном молчании прессы. И у зрителя, особенно не искушенного в критически-кинематографических тонкостях, появляется небезосновательное ощущение, что критика относится к данному фильму если не благожелательно, то по крайней мере терпимо. Надо ли говорить, сколь терпимость эта неуместна, даже если существует она только в представлении некоторой части зрителей. Нельзя, ни в коем случае нельзя подобные представления хоть как-то культивировать. Я уж не говорю о том, что у самих авторов кинематографической серятины может сложиться впечатление, что их продукция, как правило, вне критики. Впечатление, которое надлежит пресекать и развенчивать в самом зародыше...

Может быть, не только фельетон или реплика здесь уместны, но и обсуждение, развернутый разговор о том, как, почему заведомо негодное кинопроизведение увидело свет, стечение каких обстоятельств подарило зрителям этот горе-шедевр. Может быть, именно серьезный, аргументированный разговор на страницах печати поможет в следующий раз избежать подобного стечения обстоятельств...

Разумеется, в нашей кинокритике есть мастера, которыми можно гордиться. Разумеется, в активе нашем немало критических работ по-настоящему высокого класса. Однако это вовсе не значит, что слабости и заблуждения нашей сегодняшней критики допускают благодушное и терпимое к себе отношение. Иные из этих заблуждений, слабостей весьма закоренелы, и извините за резкости, если они были. Тем более что относятся они, эти резкости, к состоянию дел в профессии, которую очень люблю и к которой принадлежу сам.



# Новые фильмы

«Путь Америки»
«Хозяин»
«Интеграл»
«Дядя Ваня»
«Двое на треке»
«Дуэль»
«Исповедь марафонца»

## Лики Америки

*Роман Григорьев*

**«Путь Америки». Сценарий Е. Корда, И. Ицкова. Режиссер Ю. Монгловский. Композитор Э. Денисов. Звукооператор К. Никитин. Редактор В. Донская. Центральная студия документальных фильмов, 1971.**

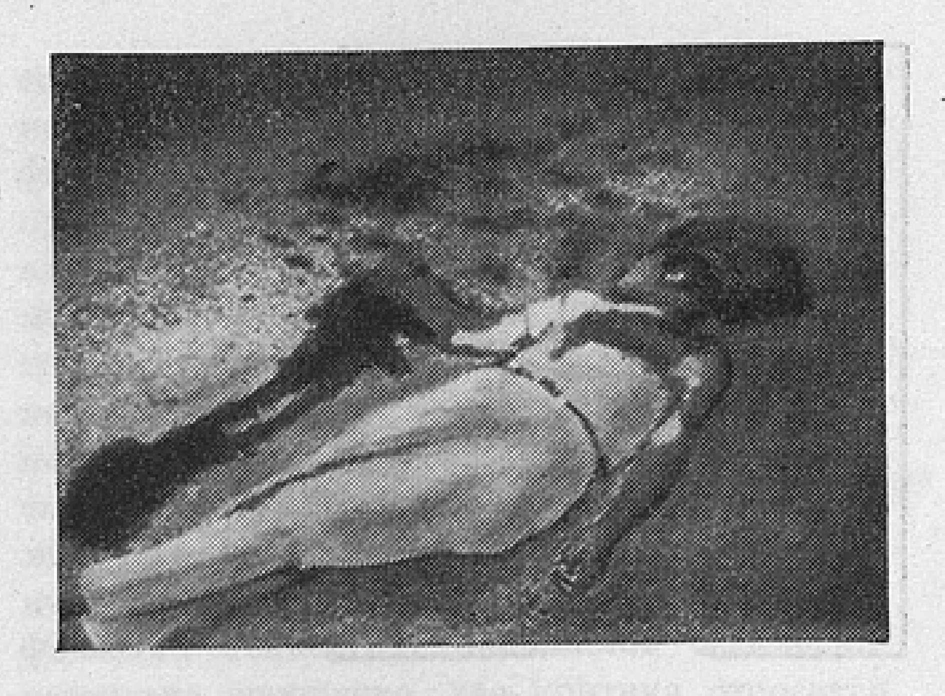
Режиссер этого фильма Юрий Монгловский впервые увидел американцев вблизи, рядом в тысяча девятьсот сорок пятом. Фронтовой кинооператор, он прошел войну от начала до самого конца и завершил ее в горной Австрии, где войска нашего Третьего Украинского фронта встретились с союзными американскими войсками. Но в фильме, о котором я пишу, даны съемки не этой встречи, а ставшие уже символическими кадры встречи американских и советских солдат на Эльбе. Волнение той встречи, радостный блеск глаз и искренность улыбок, запечатленные на пленке, навсегда сохранившей память о солдатах, обнявшихся в тот день на берегах немецкой реки, как и навсегда запомнившаяся самому Ю. Монгловскому встреча на австрийской земле, теперь, через много лет, отозвались в простой, глубоко человечной интонации его фильма.

Это не плакат, не памфлет, не агитка, даже в лучшем смысле этого слова. Это взволнованное раздумье о судьбе сегодняшней Америки.

Но тем беспощадней, тем жестче правда, которой пронизан показанный режиссером лик сегодняшней Америки. Правда, только правда! Монгловский извлекает правду из каждого эпизода, каждого кадра, каждого мимолетно схваченного штриха в просмотренных им многих тысячах метров кинохроники американской жизни за два, а точнее, три последних десятилетия. Просмотр и отбор кадров — это работа исследователя. И одновременно — художника и публициста, стремящегося вглядеться и в жизнь целого народа, и в лицо какого-то одного, случайно выхваченного из людского множества человека. Вглядеться и понять, что же происходит в самой большой стране, где правит империализм. Правит и «стремится,— как говорил Л. И. Брежнев,— господствовать повсюду, вмешиваться в дела других народов, бесцеремонно нарушает их законные права и суверенитет, силой, подкупом, экономическим проникновением пытается навязать свою волю государствам и целым районам мира».

Мы увидим все это в фильме «Путь Америки». И нам очень поможет понять, как все





«Путь Америки»

это происходит, как выглядит лицо сегодняшней Америки, та спокойная вдумчивость авторов, та, снова подчеркиваю, глубоко личная интонация, с которой они развертывают перед нами свои наблюдения и раздумья. А также их нацеленность не столько на показ глобальных событий, сколько на будничные факты и явления, из которых и слагается то, что мы называем американским образом жизни.

Не случайно фильм начинается кадрами, снятыми в маленьком безымянном американском городке. Трибуна, оркестр и плачущие люди. Они провожают своих детей, своих братьев. Юноши прощаются с родными, садятся в автобус. Потом им в руки вкладывают патроны и автоматы, и вот уже солдаты «взвода «Майк» третьей роты шестого батальона морской пехоты Соединенных Штатов Америки» настороженно пробираются сквозь камыши на вьетнамской земле. Многие из них, мы это знаем, никогда уже не вернутся домой. а пока мы видим: так начинается их страшный и горький путь, и в этом видим путь, на который толкают страну правители сегодняшней Америки.

Таков главный идейный ракурс фильма. Вот он, солдат «третьей роты шестого батальона», солдат, образ которого вновь и вновь предстает перед нами, и вот его путь по пылающей земле Вьетнама. Так постепенно прорисовывается звериный, реакционный, агрессивный облик американского империализма.

Правда, «отцы нации» пытаются представить путь своей страны идиллически, рисуя ее историю как этакий нарядный карнавал, ну точь-в-точь такой, как вот этот костюмированный парад на одной из вашингтонских улиц. Мимо современных зданий проплывает легендарная каравелла Христофора Колумба, дарит свою улыбку толпе на тротуарах очередная «мисс Америка», маршируя проходят ряженые, и все это пестрое примитивное зрелище призвано «отобразить» не только путь парней с дикого Запада, когда-то молодецки вырывавших удачу в яростной борьбе с аборигенами-индейцами, но и путь процветания Соединенных Штатов Америки, которые через несколько лет будут отмечать свое двухсотлетие.

И снова перед нами не крикливый, лихой карнавал на вашингтонской улице, а израненная вьетнамская земля. И идут по ней солдаты Америки, а среди них — знакомый нам «взвод «Майк». Идут, сея вокруг смерть и разрушение, превращая в развалины мирные очаги, оставляя на своем пути трупы женщин, детей, стариков, страшные пепелища Сонгми и еще многих, многих других деревень и городов. Со скорбью и гневом рассказывают об этом авторы фильма, и каждый кадр звучит тут как неопровержимое и грозное обвинение американо-фашистским палачам.

«Эту хронику еще будут показывать на судебных процессах, как в Нюрнберге демон-





«Путь Америки»

стрировали на экране злодеяния фашистов»,— говорит диктор, и слышится в его словах, как и в звучании всего фильма, уверенность в исторической неизбежности грядущего возмездия.

И в этом тоже большая правда фильма. Мы видим богатую, сильную страну, видим ее заправил, энергичных, решительных, и одновременно явственно видим, чувствуем выпукло, стереоскопично показанную обреченность всего их дела, понимаем бесперспективность их политики, зыбкость, неустойчивость их благополучия, упорно воспеваемого всей буржуазной пропагандистской машиной. Нет, не может быть стойким благополучие страны, богатеющей на развязывании бесчестных войн, ставшей мировым жандармом, несущей цепи рабства и смерть туда, где люди поднимаются на борьбу за свободу, мир и счастье. Не может быть покоя и подлинного процветания у страны, заковывающей в кандалы руки лучших сыновей и дочерей собственного народа.

Эти мысли пронизывают фильм, находят в нем публицистически острое, образное выражение. Причем публицистическая острота и образность складываются не только из монтажных столкновений, всегда динамичных, предельно выразительных, но и из характера самих кадров, точно отобранных среди сотен и тысяч подобных. Точность эта в типичности запечатленных в них картин сегодняшней Америки и в том, что кадры эти свободны от какой-либо сенсационности, увидены как бы в повседневном течении самой жизни. И это прибавляет к остроте и динамичной образности, характерной для стилистики фильма, еще и такое важное для документального кино качество, как неоспоримая достоверность возникающих на экране эпизодов, сцен, репортажных зарисовок.

Речь идет не просто о соответствии материала фильма каким-то фактам, известным из прессы. В этом смысле, конечно, фильм также безупречно точен. Но он точен и в другом: в желании соблюсти все ту же отмеченную нами в самом начале статьи простую человечную интонацию в рассказе о далекой и во многом такой чуждой нам стране. Не случайно авторы наполняют, пронизывают фильм крупными планами простых американцев. Их портреты составляют основу изобразительной ткани картины. А раз перед нами лицо. то значит и чувство, настроение, характер.

В мою память особенно врезались два лица. Они возникают в разных местах картины, но, думая сейчас о ней, я все время монтирую их рядом, сталкиваю: Джон Кеннеди и Гэс Холл. Кинооператоры запечатлели эти лица на довольно длинных по метражу крупных планах, позволяющих вглядеться в них, увидеть как бы всю гамму выражаемых ими чувств.

Зачем же авторы фильма выделили из стремительного кипения жизни именно эти два удивительных по своей выразительности

и психологической глубине портрета? Портреты двух деятелей современной Америки, принадлежащих к противоположным социальным, политическим лагерям?

На лице самого богатого президента самой богатой страны капитализма, в его глазах (план длится 23 метра) прочитываются чувства тревоги и надлома, словно бы предчувствия того страшного, что ждет и его самого и его страну.

На лице бывшего лесоруба и сталевара, узника многих тюрем, мужественного борца, лидера американских коммунистов, в его глазах прочитываются чувства душевного подъема, безграничной, несгибаемой веры в свое дело, свой народ.

И эти же сильные, светлые чувства озаряют лица Мартина Лютера Кинга, Анджелы Дэвис, о которых проникновенно рассказывает фильм в мастерски сделанных, впечатляющих эпизодах.

А какие живые человеческие чувства выражают лица рядовых участников антивоенных маршей американской молодежи, показанных в фильме, бурных выступлений в Джексоне, в учительском колледже в городе Кенте, где национальные гвардейцы убили четверых студентов. Не забудутся родные и близкие одной из убитых студенток, ее отец, мать, сестры. Их лица, на которые легла печать мучительной мысли, мучительных вопросов: «За что? И что же ждет нас и наших детей, братьев и сестер завтра?»

На эти вопросы красноречиво отвечают кадры самого фильма, и прежде всего отвечают лица, снова и снова лица, застигнутые кинокамерами в разные мгновения, в разных — сложных и напряженных — ситуациях.

Вот Линдон Джонсон. Он обещал «великое общество». Но принес американцам огонь и пепел Вьетнама.

Вот Ричард Никсон. Он обещал «новую политику, которая покончит с этой войной». Но за два года, с тех пор как он стал президентом, из Индокитая уже доставили в США, в разные города и поселки, тринадцать тысяч свинцовых гробов. В том числе и в тот маленький городок, откуда провожали в начале фильма «солдат взвода «Майк» третьей роты шестого батальона...».

Плачут женщины, плачут...

Но вот другие лица — суровые, гневные лица трудящихся Детройта, Лос-Анджелеса и других городов, лица бастующих рабочих заводов «Дженерал-моторс», железнодорожников, почтовиков. Лица людей из тех многих тысяч, кто в горячие дни мая 1971 года (в фильм включены и эти съемки) пришел в Вашингтон с коротким, но ясным требованием — требованием всех честных американцев: «Долой войну! Мир — немедленно!»

Убедительно, доказательно, наглядно показывает фильм два лица Америки. Две ее ипостаси, две сути. И постигается это противостояние двух Америк в эмоционально яркой кинематографической форме. Фильм насыщен острыми монтажными переходами, публицистическими эпизодами, такими, как «Миф о Джоне Кеннеди», «Климат насилия», «Торопящаяся Америка», и другими. Его авторы хорошо владеют разнообразным и интересным материалом.

Поэтому фильм должен быть высоко оценен и с познавательной точки зрения. По сути, в нашем документальном кино впервые так выпукло и обстоятельно, хотя и лаконично, разрабатывается тема зловещей роли Пентагона в сегодняшней жизни Америки, тема военно-промышленного комплекса США, впервые так наглядно показывается нарастающая милитаризация американской экономики.

Недавно на страницах «Литературной газеты» Юрий Жуков в статье-рецензии «Суть дела», посвященной работе А. Кривицкого «Кое-что о Пентагоне», писал:

«Если мы, писатели, хотим, чтобы наши выступления на международные темы были ярки и действенны и воспринимались в стране и за рубежом не как мимолетные фотографии увиденного в дальних краях или заметки на полях прочитанной книги, а как меткие артиллерийские залпы на фронте идеологической борьбы, нам абсолютно необходимо глубокое и всестороннее знание сути дела, о котором мы беремся судить... Если ты по-

настоящему увлечешься темой и захочешь вложить в свое выступление, что называется, всю душу, то нет таких препятствий, которые помешали бы это сделать».

Так получилось и с фильмом «Путь Америки». Режиссер Ю. Монгловский, по-настоящему увлеченный стоящей перед ним как кинопублицистом художественно-политической задачей, вложил много темперамента и творческой да и организационной энергии как в поиски, отбор, так и в композиционную «выстройку», монтаж материала.

В итоге фильм смотрится с неослабевающим интересом. Внимание зрителей не притомляется ни на минуту, потому что многообразен материал, отобранный Ю. Монгловским, Е. Корда и И. Ицковым для фильма, многопланова его структура. Вот уникальные кинозарисовки одного будничного дня в гигантском здании на берегу Потомака. Словно через огромный рентгеновский аппарат видим мы, как действует союз Дюпонов, Хантов, Рокфеллеров, Морганов, союз монополий, военщины и государственной власти. Видим американские танки на испепеленной земле Лаоса, в мирных селениях Камбоджи. Видим израильских летчиков за штурвалами американских «фантомов», несущих смерть и разрушение арабским городам и селам. Видим зловещую идиллию: встречу президента Никсона, израильского генерала Моше Даяна и главного внешнеполитического советника Никсона Генри Киссинджера. Слышим высказывания одного из ближайших сотрудников Никсона: «Без ханжества и сомнений мы планируем столкновение с коммунистами».

Юрий Монгловский отобрал в американской кинохронике целую серию синхронных интервью. И в прямом монтажном стыке они работают со снайперской точностью. «Мы должны нести бремя сверхвысоких расходов»,— заявляет, например, заместитель министра обороны США миллионер Дэвид Пакард. А командующий одним из соединений стратегической авиации генерал Холлоуэй мечтает: «Нанести бы первый удар...»

Ну что ж, очень хорошо, что наш зритель да и люди других стран так, «лицом к лицу», увидят и услышат этих господ, этих маньяков, мечтающих стать «владыками мира», увидят стальные двери где-то в форте Деррик или Роки-Маунтин, за которыми готовятся смертоносные газы, бактериологическое оружие. Увидят и вот эти базы стратегической авиации, укрытые под грифом «совершенно секретно» на Аляске, за Полярным кругом. Такие кадры зовут к бдительности! Наглядно показывают и разоблачают подлинный разбойничий лик империалистических хозяев Америки...

Этой важной, благородной задаче фильм служит всем своим образным, информационным материалом, всей строгой и четкой своей конструкцией.

Но фильм не только клеймит неопровержимым языком кинодокументов агрессивную политику американского империализма, представляющего собой наибольшую опасность для независимости народов и всеобщего мира. Фильм знакомит нас и с непрестанно активизирующимися силами, созревшими внутри капиталистической Америки, с теми, кто, презрев террор властей, выступает за мир, прогресс, свободу, за революционное переустройство общества.

Фильм «Путь Америки»— это боевое произведение, оно сильно и убедительно говорит об огромных (и все еще редко, робко используемых нами!) возможностях документального кинематографа в области создания *политических* фильмов, могущих послужить сильным оружием в борьбе с нашими идеологическими противниками. Они, эти фильмы, могут быть монтажными и съемочными. Успех картины «Путь Америки» о многом говорит и на многое должен подвигнуть наших документалистов. Ведь талантливых мастеров среди них много, а между тем до сих пор тема милитаристской Америки освещалась на нашем экране редко, и, к сожалению, чаще всего поверхностно, по-туристски.

А ведь у нас имеется замечательный опыт создания публицистически острых, одновременно глубоко эмоциональных и научно тщательно выверенных, точно нацеленных политических лент: и съемочных (известные всем

фильмы Р. Кармена, «Око Тайфуна» Ю. Монгловского и Б. Чехонина) и монтажных (отличные фильмы А. Медведкина, «Раздумья о современнике» В. Кузнецова и Л. Удовенко). Почему же этот опыт развивается недостаточно целеустремленно и энергично? В особенности на том участке, где идет борьба двух идеологий, где лицом к лицу сталкиваются два мира, две общественные системы и где нам, кинодокументалистам, особенно важно проявить свои качества политических бойцов, свою наступательную антиимпериалистическую энергию. Значит, надо соответствующим образом организовать эту энергию, нужен единый план, рассчитанный на разработку наиболее актуальных, наиболее острых тем, стоящих сейчас в центре внимания советской публицистики, так, чтобы каждый фильм, появляющийся в соответствии с этим планом, бил метким артиллерийским залпом по нашему идеологическому противнику.

# Масштаб замысла — уровень исполнения

*Н. Игнатьева*

**«Хозяин». Сценарий В. Аксенова, А. Гольбурта. Постановка М. Ершова. Оператор А. Назаров. Художник М. Иванов. Композитор В. Чистяков. Звукооператор С. Шумячер. Редактор М. Кураев. «Ленфильм», 1970.**

Фильм называется «Хозяин». В этом названии уже прочитывается авторский замысел: речь пойдет о хозяине новой жизни, хозяине своей страны, о человеке, сознательно взявшем на себя личную ответственность за ее судьбу, ее будущее.

То, что именно так, а не иначе задумывалась картина, что образ ее центрального героя должен был концентрировать в себе типические черты поколения, совершившего величайшую в истории человечества революцию и приступившего к строительству социализма, должен был как бы представить портрет класса, уверенно ставшего у власти, подтверждает финальная сцена собрания ленинградского партийного актива. Выступает Сергей Миронович Киров. Рассказывая о встрече с героем фильма — рабочим Путиловского завода по фамилии Иванов, который только что внес ценнейшее рационализаторское предложение по выпуску первых отечественных тракторов, глава ленинградских большевиков обращается к нему с просьбой встать и показаться присутствующим. И тут же со своих мест поднимаются десятки людей: все они — Ивановы, и все по праву могут встать рядом с главным героем фильма. Ведь как раз из таких вот Ивановых, стойких, мужественных, волевых, бесконечно преданных делу революции, и состоит русский рабочий класс — говорят нам авторы картины «Хозяин».

Эта сцена, задуманная как обобщение, как своего рода итог тематических мотивов, до этого получивших развитие в картине, своим открытым политическим пафосом, своей намеренной публицистичностью напоминает памятные всем картины 30-х годов, вступает с ними в прямую перекличку. Здесь, в этой сцене, наглядно обнаруживается масштаб авторского замысла, тематическая емкость картины. И замысел этот свидетельствует о стремлении ленфильмовцев к значительному в своем общественном, политическом звучании материалу, об их желании вернуться к теме, в воплощении которой, как известно, именно «Ленфильм» одерживал серьезные, принципиальные победы.

Фильм «Хозяин» выстраивается таким образом, что биография героя, рядового рабочего паренька Ивана Иванова, вплотную сопрягается с биографией страны, а события его личной жизни впрямую связываются с происходящим вокруг, с пестрыми и сложными явлениями, характерными для действительности, в которой все только что перевернулось до основания и лишь начинает укладываться. Мальчишкой Иван сбегает из деревни и попадает в отряд революционных матросов, где и получает первое боевое крещение. Здесь же он затем примет героическую эстафету из рук своего второго отца, дяди Каюма, гибнущего в бою с беляками. А потом, когда

«Хозяин». Иванов — М. Кокшенов



гражданская отгремит, герой, выполняя завещание погибшего Каюма, коренного путиловца: «кончится война, езжай в Питер, иди на мой завод... на Путиловский»,— поедет в великий город на Неве начинать новую, мирную, созидательную жизнь.

Здесь, в Питере, охваченном лихорадкой нэпа, в городе, где только еще закладываются основы будущей социалистической индустрии, и развернется действие фильма (детство, юность Ивана даны в картине как его воспоминания). В Питер Иван приезжает человеком уже сложившимся, знающим, чего он хочет, чего будет добиваться в жизни. Все ситуации первой, «допитерской» части фильма должны, таким образом, только ознаменовать вехи воспитания характера героя. И как бы порой нескладно, трудно ни протекала жизнь Ивана, нигде и никогда не сходил он с намеченного пути, никогда и ни в чем не поступался своими принципами. Словом, характер замышлялся крупный, притягательный многими своими чертами, и если бы не серьезные просчеты, о которых речь впереди, ленфильмовцы не просто восстановили бы преемственность со своими прежними традициями, но и внесли вклад в решение художественной задачи, которая и сегодня привлекает в искусстве еще не исследованными глубинами и возможностями. Задачи — создать характер, олицетворяющий в себе исторический опыт народа, его революционный, созидательный путь.

Рисуя биографию своего героя, режиссер М. Ершов и сценаристы В. Аксенов и А. Гольбурт прослеживают прежде всего ее «типические» вехи. Вот мальчуганом Иван на уроке закона божьего укусил батюшку за палец — произошла, так сказать, первая схватка Ивана с религией. Вот он, «сын полка», усваивает первый урок политграмоты, урок классовой борьбы, который дает ему, глядя на сооруженный парнишкой песчаный город, дядя Каюм: «...ты город построил, а я — твоим трудом пользуюсь... Потому я тебя сильнее». Вот он занимает в боевых рядах место убитого Каюма, преодолев боль потери, устремляется в атаку на врагов революции.

Зрителю, следовательно, ясно, что складывало характер Ивана Каюмовича Иванова, что формировало его как коммуниста, учившегося диалектике «не по Гегелю», постигавшего ее законы в ожесточенном кипении классовой борьбы. Но тут же выясняется основная трудность, которую так и не удалось преодолеть в фильме. Ведь его авторы не первыми

прошли по пути, по которому в действительности прошли миллионы Ивановых. По которому до них не раз проходили писатели, кинематографисты. Значит, им надо было увидеть этот путь миллионов в революцию как-то по-своему, по-новому; они же, как видно это даже из простого пересказа ситуаций, составивших экспозиционную часть картины, довольствовались в основном повторением, прибегая к помощи тех самых «знаков», к каким и до них прибегали при воплощении подобных тем многие авторы. М. Ершов и работавшие с ним сценаристы не постарались найти свои решения, а обратились к привычным, не раз уже предложенным и использованным в искусстве.

К сожалению, и дальше, рассказывая о последующих событиях в жизни Ивана, создатели фильма мало ищут, куда чаще — репродуцируют, повторяют. И дело тут не только в том, что слишком многое легко узнаваемо, заранее угадывается зрителем. Претензии наши не к самим ситуациям как таковым, они могут быть и «бродячими», могут повторяться — тому в истории искусства немало примеров,— но и будучи «типовыми», «бродячими», они всякий раз должны обнаруживать в себе какие-то новые возможности, познавательные и эмоциональные, должны помогать глубже, полнее, чем это удавалось предшественникам, раскрывать характер героя в его связях с историей, со временем.

Если вглядеться в фильм пристальнее, окажется, что ситуации и характеры лишены подлинной динамичности, диалектической противоречивости, механически накладываются друг на друга, что связь героя и времени, героя и среды устанавливается иллюстративно, а не познается нами в процессе развертывания картины. Это-то и лишает нас той самой радости открытия, в которой и сила и обаяние искусства, это-то и мешает увлечься характером, судьбой героя.

Авторы, видимо, сознавали опасность подобного механического наложения характера на исторические ситуации и поэтому позаботились о том, чтобы расцветить жизнеописание героя несколькими занятными, иногда не без привкуса анекдотичности, коллизиями.

Так, Ивану, накрепко утвердившемуся в решении выполнить завет Каюма — поступить только на Путиловский завод, ни на какой другой,—приходится из-за безработицы сначала получить путевку на «культурный фронт» — заведовать «Школой труда и радости», одной из тех эфемерных культурнических «школ» пролеткультовского толка, каких много было в те годы. Затем он становится сотрудником уголовного розыска, работает в частной слесарной мастерской. Произойдет его встреча и с бывшим дружком по миноноске, знакомство с дьяконом Варлаамом... Однако эпизоды, иногда несущие в себе какие-то приметы времени, иногда (как все эпизоды, связанные с Варлаамом) не поднимающиеся над уровнем незамысловатой эксцентриады, не содержат ничего существенного для познания характера героя и сформировавшей его эпохи. Что прибавляет к нашим представлениям об Иване его кратковременное пребывание в «Школе труда и радости»? Разве лишь то, что он оказывается настолько честен, что не соглашается руководить делом, о котором не имеет никакого понятия. А чем знаменателен период его работы в мастерской? Авторам не удалось извлечь из этих обстоятельств ничего такого, что раскрывало бы подлинные масштабы возможностей героя, раскрывало бы его типические черты как верного солдата партии. Или что следует из того, что Иван поселился в Лавре, в монашеской келье, рядом с дьяконом Варлаамом? Ведь на характер Ивана его встреча с лукавым расстригой тоже никак не влияет, а весьма примитивный диалог, который они ведут между собой о том, что такое человек («Человек — зверь»,— утверждает Варлаам, Иван же глубокомысленно ответствует: «Человек — это звучит гордо»), нельзя принять за попытку философской характеристики героев...

Во всех этих эпизодах авторы идут не от жизни, не от ее богатства и разнообразия, а как бы сознавая опасность подмены расхо-

жими стереотипами той неповторимой реальности, которую им предстояло з а н о в о открыть в своем фильме, пытаются замаскировать отсутствие подлинных открытий в сценарии игрой на противоречиях быта тех лет, незаметно подменяя типическое анекдотическим, случайным, в историческом смысле — бессодержательным.

Так, «расцвечивая» фактуру фильма бытовыми анекдотами (каждый из них без малейшего ущерба для целого мог бы быть опущен), режиссер и сценаристы в то же время забывают о том главном, ради чего они обратились к образу Ивана Иванова.

Мы помним: главная черта героя — преданность своим идеалам, твердость воли, упорство в борьбе за поставленную цель. Но как сюжетно, ситуационно проявляются эти черты характера Ивана Иванова? Прежде всего в его неколебимом решении выполнить наказ Каюма пойти работать только на Путиловский завод. И вот упорно, месяц за месяцем, получая отказы на бирже труда, Иван дожидается места на Путиловском. Но почему ему так нужен именно этот завод? Никаких других обоснований, кроме завещания Каюма, убеждающих в том, что для Ивана нет пути на какое-либо другое предприятие, в фильме не дано. Но достаточно ли этого, чтобы и мы, зрители, заразились стремлением Ивана любой ценой получить заветное назначение, чтобы за упрямством Ивана увидели нечто высшее, по-настоящему крупное и важное?

Другая черта Ивана — его любовь к поэзии Уитмена, стихи которого он твердит по каждому поводу. Но вложены они в уста Ивана сценаристами специально, нарочито. Ведь понять, почему именно Уитмен так покорил сердце ученика сельской приходской школы, а потом матроса, не покидавшего поля боя, можно было бы только в том случае, если бы авторы как-то мотивировали это увлечение, органически вписали его в характер героя.

Хозяин... Авторы, кажется, не оценили всей широты и масштабности собственного замысла, хотя они, конечно, не случайно назвали своего героя Иваном Ивановым. Кто же не знает, что на Ивановых «русская земля держится», что ими-то и сильна и крепка Россия, им обязана она днем сегодняшним и днем будущим. Однако на такое символическое обобщение можно претендовать, если в герое общее органически слито с индивидуальным и если это индивидуальное ведет к пониманию образа героя, как образа Хозяина истории.

Времена типизации, игнорирующей значение индивидуальной, личностной характеристики героя, прошли и для эпической поэзии и, тем более, для кинематографа, где после обобщенных героев-символов, таких, какие создавал хотя бы в «Конце Санкт-Петербурга» Пудовкин, появилась целая галерея героев, навсегда вошедших в наше сознание именно как личности: как Александра Соколова, как Чапаев, Шахов, Василий Губанов, Степан Лаутин. Очевидно, авторы предполагали, что и их герой — Иван Иванов — станет рядом с ними как равный с равными. Что они сумеют заинтересовать л и ч н о с т ь ю настолько, что зрители смогут сказать: да, он и есть тот Иван Иванов, в котором слились миллионы Ивановых.

Но даже и не требуя т а к и х глобального значения результатов, даже заранее считаясь с тем, что герой фильма мог стать интересным для нас и не будучи образом эпохальным, вобравшим в себя черты определенного периода русской истории, мы все же не можем удовлетвориться итогом, к которому пришли авторы фильма и актер М. Кокшенов, играющий Иванова. Чего же не хватило им? Прежде всего внутренней содержательности в характеристике героя. Не хватило умения показать, как кадр от кадра растет он, обретая новые черты, завоевывая новые высоты, с т а н о в я с ь истинным хозяином своей жизни.

Вспомним еще раз киногероев, имена которых вошли в историю советского киноискусства: Чапаева, Максима, Василия Губанова, Александру Соколову... Не покори Чапаев самобытностью своей натуры, не захвати он нас с в о и м неповторимым характером, не произошло бы о т к р ы т и е ч е л о в е к а, не поднялся бы образ Чапаева до легендарных высот, до значения того героического символа, в котором вечное бессмертие

его образа. И популярность Максима как образа обобщенного истоком своим имеет опять-таки обаяние его индивидуальности. И Василий Губанов-старший, непобедимая сила которого с такой экспрессией выражена в фильме «Коммунист», встал во весь свой могучий рост не как застывший монумент, а как человек страдающий, борющийся, способный на величайшее напряжение духовных сил. Хотя к конечному результату авторы и привели Губанова через изображение таких прозаических и «немасштабных» дел, как добывание гвоздей для стройки.

Из простого житейского факта художник способен извлечь глубокий философский смысл, в маленькой подробности жизни увидеть то, что никому до него не удавалось увидеть. И тогда уже знакомые, казалось бы, мотивы вдруг зазвучат по-иному, а известные издавна представления о жизни получат какую-то свою, особую окраску. Вот этой-то *своей* интонации, *своего* взгляда и на историю и на характер ее «протагониста» как раз и не хватает фильму «Хозяин».

А ведь в картину включены и такие знаменательные исторические моменты, как, скажем, выпуск первого путиловского трактора. И сейчас, на расстоянии десятков лет, прошедших с тех пор, легко представляешь, каким волнующим был тот день, когда из заводских ворот выехал путиловский первенец, *что* означала эта еще по-детски слабосильная машина для рабочих, которые создали ее ценой огромных усилий, в преодолении невиданной экономической разрухи. Ведь так начиналась индустриализация страны! Но в фильме это событие не вызывает ожидаемого эмоционального отклика. Просто мы видим, как *это*, возможно, происходило, но не вникаем вместе с авторами фильма во внутренний смысл, по сути, исторического события в жизни питерского пролетариата. И, главное, мы не узнаем, как оно, это событие, отозвалось в Иванове, потому что событие не было пропущено через героя, через его сознание, мысли и чувства. Непонятный промах! Трудно себе представить, как прошел мимо такой возможности режиссер, даже не попытавшись найти так легко напрашивающиеся тут «сцепления» характера и времени, героя и истории.

Характер и время, характер и исторический путь народа — сколько еще таится нового, непознанного на пересечениях этих начал для художника, поставившего перед собой задачу создания социального портрета! Нельзя же думать, что искусство исчерпало и то время и людей, его творивших, что здесь теперь возможны только повторы. Было бы грустно, если бы неудачи «Хозяина», а в какой-то мере, скажем, и фильма «Счастье Анны», показавшегося нам все же более живым, обаятельным, оттолкнули своими просчетами кинематографистов от дальнейшей разработки темы революции. Посмотреть на те годы «свежими и нынешними очами» — это и важно, и нужно, и интересно. Недаром с таким сочувствием были встречены подлинно творческие возвраты художников к истокам революции — такие картины, как «Чрезвычайный комиссар» А. Хамраева, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского, «Комиссары» Н. Мащенко, «Салют, Мария!» И. Хейфица.

Во всех этих картинах была сделана попытка художественного исследования истории и людей, ею порожденных, была проведена оценка уроков, из этого прошлого вытекающих для нас, нынешних.

А в «Хозяине» как раз анализа времени во всей его реальной противоречивости, сложности и недостает.

Мы знаем, как непросто, порой драматически была, к примеру, многими воспринята новая экономическая политика, какие бури в сознании некоторых людей она вызвала. Как не сразу разобрались эти люди в том, какой гигантский выигрыш для дела революции принес с собой этот шаг. В картине «Хозяин» показано столкновение героя с нэпманами. Но как? Самым упрощенным способом: Иван бьет морду Кольке Фомичеву, раньше служившему с ним в одном экипаже, а нынче обуржуазившемуся, потерявшему классовое чутье. Иванова в фильме, как уже говорилось, играет молодой артист М. Кокшенов, играет в соответствии с предложенной ему схемой

роли, не поднимаясь над тем упрощенным отношением к явлениям жизни, которое, увы, нередко дает о себе знать в сценарии. Потому-то образ героя, задуманного как образ Хозяина, творца своей судьбы, и не поднимается до этих высот, остается «усредненным», скорее бытовым, чем историчным.

Впрочем, одного молодого актера винить здесь не приходится. Обидно, что авторы фильма, а в их числе и режиссер М. Ершов, у которого в поставленной им некогда «Родной крови» был отличный актерский дуэт, не заметили, как мало у исполнителя возможностей для того, чтобы развернуть характер своего героя, дать его крупно, масштабно. Правда, у Иванова — умелые руки, но в первый раз мы узнаем об этом, когда Иванов, чтобы опровергнуть паровозного машиниста, утверждавшего: «Все поломали, все поразрушили»,— быстренько чинит паровоз, а во второй раз, когда он, чтобы подтвердить формулу «все в наших руках, в нас самих», сообщает С. М. Кирову, что за блоки цилиндров для тракторов не нужно платить золотом — у него, Ивана Иванова (никогда до этого не работавшего на заводе!), уже готов свой вариант, «ничуть не хуже», чем у капиталистов.

Трудно поверить в эту сцену! Сложный путь творческих поисков, революционных дерзаний, новаторства сведен здесь к коротенькому, иллюстративному эпизоду, где истина, требующая технической подготовки, если не знаний, то хоть опыта, приходит к герою мгновенно, как бы по наитию. Так ли решались сходные ситуации в лучших пьесах и фильмах 30-х годов? Вспомним «Моего друга», «Великого гражданина» и сразу же увидим, что не вперед от них идут авторы «Хозяина», а назад, к штампам «производственного фильма». И как тут не вернуться снова к мысли, ради которой мы так подробно пытаемся разобраться и в замысле и в итоговых результатах, к которым пришли авторы фильма «Хозяин». Да, кинематограф наш обращался и впредь будет обращаться к историко-революционному прошлому народа. Ищет и будет искать темы новые, проявляет и будет проявлять интерес и к уже разработанным, но не исчерпанным искусством тридцатых годов. Последнее закономерно: в материале, казалось бы, знакомом, исследованном, тоже нередко открывается новое, если художник умеет увидеть его взглядом из сегодняшнего дня. Зрелость, свежий поворот мысли, новизна восприятия даже уже не раз использованных в кино, прозе, в театре фактов, сила художественного воображения подчас придают «старой» теме новое звучание, и зритель, следуя за авторами такого произведения, тоже как бы вновь читает страницы истории.

Когда же поиск подменяется повторением, открытие — репродукциями известных образов, тогда киноповествование не выходит за границы общеизвестного и в драматургической разработке, и в пластических образах, и в актерском воплощении. Зрители сталкиваются с привычными драматургическими конструкциями, знакомыми персонажами и, увы, не могут увлечься происходящим на экране, не могут зажить воскрешенными образами нашего прошлого.

Мы не хотим сказать, что «Хозяин» на всем своем протяжении обречен на зрительское равнодушие. Есть в нем и некоторые живые подробности, отдельные находки, есть и дыхание времени, хотя бы и эпизодически прорывающееся на экран. Но в целом не реализован большой, благородный замысел, думая о масштабах которого, мы только можем пожалеть, что авторам не хватило творческой самокритики для того, чтобы найти для него достойное, по-настоящему волнующее воплощение.

А ведь картина делалась на «Ленфильме», на той самой студии, которая славна своими традициями, которая не раз была смелым разведчиком, пионером, первооткрывателем. Отсюда вышли произведения, составляющие гордость нашего кинематографа, его неразменное богатство. Здесь и сейчас, уже в наши дни, сделано немало картин, отмеченных активным художественным поиском, волнующих, новаторских.

Дело самих ленфильмовцев — разобраться в причинах того, почему рядом с «Мертвым

сезоном» у них появляется «Рокировка в длинную сторону», рядом с «Салют, Мария!» — «Любовь Яровая», рядом с «Началом» — «Развязка», рядом с «Королем Лиром» — «Живой труп».

Но ведь так же бывает и на других студиях — возразят ленфильмовцы. Верно. Удачи никогда не идут косяком. Но чтобы их было больше и, главное, чтобы студия выигрывала, обязательно выигрывала на таких важных плацдармах, каким должен был стать для нее «Хозяин», стоит привести цитату из воспоминаний одного старого ленфильмовца.

«Отличительной чертой... заседаний Художественного совета на студии,— писал С. Юткевич в статье «Из ненаписанных мемуаров» (к 50-летию «Ленфильма»),— была в те годы требовательность к себе, друг к другу, к искусству... из-за качества фильмов и по причине квалифицированной и смелой критики, которая стала доминантой в наших дискуссиях, репутация «Ленфильма» была очень высокой среди кинематографистов нашей страны... Это заставляло нас быть еще более требовательными к самим себе. Поэтому частые заседания Художественного совета студии... где регулярно просматривался и обсуждался материал фильмов, стали как бы верховным ареопагом — здесь определялись судьбы художников».

Может быть, как раз того, о чем пишет С. Юткевич, и не хватает сейчас «Ленфильму»? Не беремся это утверждать, но все-таки полагаем, что работникам студии стоит вдуматься в этический, творческий урок, заключенный в этой цитате. Вернее, в тот творческий опыт, который в ней зафиксирован.

# Что же отразилось в капле воды...

*Н. Георгиева*

**«Интеграл». Сценарий и постановка Х. Ахмара. Оператор А. Панн. Художник В. Добрин. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор А. Кудряшов. Редактор Д. Булгаков. «Узбекфильм», 1970.**

Есть притягательная особенность в новых картинах узбекских кинематографистов, которая и определяет значимость их вклада в искусство своего народа. Никогда прежде не сосредоточивали они так пристально свое внимание на истории духовного и нравственного возмужания человека, нашего современника, никогда так остро и вдумчиво не исследовали пути морального, интеллектуального становления личности, мироощущения молодого рабочего, интеллигента, как это делают авторы фильмов, созданных за последние годы на Узбекской киностудии,— «Нежность», «Яблоки сорок первого года», «Влюбленные», «Белые, белые аисты». Авторы этих картин показывают: вхождение в мир, формы его познания индивидуальны и неповторимо разнообразны. Не поддаются никакой унификации, никакому шаблону. И то общее, что объединяет эти картины, раскрывается в многообразии — неповторимо индивидуально, сложно. Вызывает мысль не об узости интересов молодых узбекских кинематографистов, а об их разветвленности, разнонаправленности.

В самом деле: «Нежность» — это поэтическое ви́дение и осмысление жизни в ее обыденности. «Влюбленные» утверждают гармонию чувств, то вечное, прочное, нерасчлененное, что и сегодня скрывается за понятием любви, материнства, товарищества, но в формах, присущих проявлению этих начал в духовном опыте именно нынешних двадцатилетних.

В рассказе о «Яблоках сорок первого года» через равнодушие и недоверие молодого скептика, через его запоздалое раскаяние снова выражена идея добра и бескорыстия, на этот раз раскрывшаяся перед ним в жизненном опыте представителей старшего поколения, тех, кто навсегда вошел в историю как люди сорок первого года.

Авторы каждой из названных лент подвергали бережному, осторожному исследованию духовную жизнь современника. И на этом пути обретали удачи, во многом обогатившие узбекскую кинематографию, продвинувшие ее вперед по пути творческого возмужания.

Казалось бы, в одном ряду с этими картинами — по кругу рассматриваемых вопросов,



«Интеграл». Паренек — Р. Сагдуллаев, Девушка — Т. Ахмедова

по теме, по стилистике — находится и новый узбекский фильм «Интеграл». Его поставил по своему сценарию режиссер Х. Ахмар, снял оператор А. Панн.

Но не будем торопиться с выводами.

●

Прямому изложению событий, которые составят сюжет картины, предшествует пролог, решенный в мягкой, лирико-комедийной интонации. С юмором и легкой самоиронией будущий протагонист фильма, вероятно в значительной степени alter ego автора, доверительно, с мягкой, стеснительной усмешкой повествует о самом себе. Эта интонация — интонация рассказа от первого лица — будет выдержана на протяжении всего фильма, что внешне, стилистически сблизит его с приемами (но не духом!) современной молодой «исповедальной прозы». Мы поверены в интимные душевные тайны героя, мы видим мир его глазами, глазами юноши, устремления которого направлены не больше не меньше как на постижение смысла и своего собственного существования и всего того, свидетелем и участником чего его делает фильм.

Что же, ситуация знакомая. Во все времена отправлялись такие юноши в дорогу из отчего дома в поисках идеала, в стремлении познать и жизнь и себя самого. Открытия и разочарования, испытания и любовь, обычно несчастливая, приобщали их к миру. Герой представал перед нами как раз в тот момент, когда становился особенно интересным для исследователя: когда формировался его л и ч н ы й, нравственный опыт. А врожденная, не умудренная разочарованиями, не выверенная годами проб и ошибок вера в добро и справедливость, светлая доверчивость к людям, та особая цепкость, зоркость наблюде-

ний, которая бывает особенно свойственна людям именно на рубеже первого двадцатилетия, служила для нас гарантией быстрого возмужания и роста героя.

Таким поначалу обещает быть и герой «Интеграла». Каким же он предстанет в фильме?

Итак, «эта история началась на вокзале»... В сутолоке зала ожидания юноша обращает внимание на миловидную девушку. Изменив ради нее то ли маршрут, то ли час отъезда, он покупает билет «в тот же поезд, вагон и купе», что и она: может быть, это и есть «его судьба»?

Но до отхода поезда есть еще время, и паренек идет в парикмахерскую, где по действительно очень смешному недоразумению его стригут наголо. Естественно, он переживает неприятнейшие минуты, но и смятенный, обескураженный все думает о девушке: «Какая она? Из тех, кто судит о человеке по внешности или сумеет разглядеть его и сквозь молчание?»

История, так неприхотливо, с мягким ненавязчивым юмором завязанная в этих вводных эпизодах, продолжается в купе поезда, где, кроме известных уже нам действующих лиц, едут еще двое пассажиров. Кто они? Паренек не медлит с разгадкой: «Судя по количеству книг, это, наверное, ученый... Кажется, я его уже где-то видел... А этот похож на студента...»

Здесь, в купе, и будет происходить действие всего фильма. Что же, ситуация не из тех, к которым обычно тяготеет кинематограф. Но зато такая, в которой заложена максимальная возможность исподволь, обстоятельно и покороче узнать четверых спутников, волей случая оказавшихся под одной крышей.

Поначалу нам сообщают некоторые чисто внешние приметы их биографий.

П а р е н е к. Ему двадцать пять лет, и он (об этом говорится сразу же, едва завязывается действие) «ни разу никого не обманывал».

Д е в у ш к а. Школьница, учится в 11-м классе. Весит 48 килограммов. Самбистка. Может за себя постоять. Увлекается искусством.

С т у д е н т. На самом деле потом оказывается техническим работником. Тогда же выясняется, что он, так сказать, «человек без адреса» (смысл этой метафорической характеристики станет ясным позднее).

У ч е н ы й. На самом деле это врач Саидов, уважаемый в республике, умный, высокообразованный человек.

Авторы фильма сразу же погружают нас в споры, беседы, дискуссии и воспоминания, в ходе которых должна выявиться человеческая сущность героев. Событийная сторона картины заметно слабеет. Основное внимание концентрируется не столько на взаимоотношениях героя и девушки, как можно было бы предположить по прологу, сколько на ходе мыслей героя, на том столкновении позиций, взглядов, концепций, характеризующих три других персонажа, к оценке и анализу которых приглашаемся и мы, зрители.

«В капле воды мир отражается... Вот взгляните, виден даже пейзаж, пробегающий в окне». — «Это, наверное, не надо понимать буквально?» — «Разумеется, нет. Но с этим понятием мы сталкиваемся на каждом шагу...»

Такой диалог — он происходит между Ученым и Девушкой — является одновременно кодом к пониманию фильма. «Изоляция» героев «Интеграла» во времени и пространстве, намеренная камерность действия, традиционные для жанра психологической новеллы, всегда ведь предполагают скрупулезный анализ, вдумчивое исследование характеров через детали, через «к а п л ю в о д ы». Всегда рассчитаны на умение художника в малом, притом чаще всего именно в буднично заурядном, внешне неприметном разглядеть целый мир.

Именно к такому результату и стремится Х. Ахмар.

В купе возникает ряд конфликтов, острых психологических ситуаций, «словесных матчей», каждый из которых для Паренька служит как бы ступенькой на пути к его человеческому самоопределению. Каждое новое впечатление, даже случайно оброненное чужое слово — все имеет для него значение, приобретает особый смысл, подвергается преувеличенно заинтересованному и пристальному разбору.



«Интеграл». Толстяк — Д. Низамходжаев, Паренек — Р. Сагдуллаев

Поначалу в купе все играют в своеобразную «угадайку»: по количеству книг у своего спутника Паренек догадывается, что едет вместе с ученым; Ученый в свою очередь узнает, что Девушка увлекается «классической музыкой, теорией изобразительного искусства и ставит хорошие пьесы на самодеятельной сцене»,— тоже по ее книгам; Толстяк из соседнего купе угадывает в Пареньке шахматиста, Девушка понимает, что Ученый и Паренек не курят — слишком неумело держат они сигареты и т. д. и т. п.

Как видим, пока еще уровень проблем, на которых проверяется внутренняя ценность людей, определяется их интеллектуальный потенциал и человеческая ценность, не очень высок. От той проницательности, к примеру, что демонстрируют Девушка и Ученый, трудно прийти в восторг. Тем не менее наш герой, наблюдая за своими спутниками, находится в состоянии непрерывного восторга от их проницательности, ума. Но если он не понимает, то мы-то понимаем, что и загадки и ответы пока приблизительны и незамысловаты. Настолько, что становится трудно поверить, что пассажиры, которых мы явно должны воспринимать как людей серьезных, умных, могут относиться к только что описанной «интеллектуальной игре» с таким обостренным вниманием.

Да, мир, увиденный в капле воды, пока еще ничем не поражает нашего воображения. Впрочем, постепенно в купе назревают и более серьезные внутренние столкновения. Девушка входит в конфликт со Студентом. Паренек — и с Толстяком и со Студентом — они ему оба крайне несимпатичны.

Паренек не удовлетворяется внешними впечатлениями от своих попутчиков. Он непременно хочет знать: кто есть кто? В своей сокровенной человеческой сущности. В главном. Старается из встречи с ними не только

вынести беглые «путевые» впечатления, но и утвердиться в правильности своей точки зрения на мир, своего кардинального понимания борющихся в нем нравственных сил и ценностей.

На помощь анализу, которому неустанно предается юный герой фильма (даже там, где, на наш взгляд, и анализировать нечего, поскольку все и без специального анализа понятно), автор мобилизует и дополнительные средства — ну, конечно же, прежде всего воспоминания. Какой же современный интеллектуальный фильм может обойтись без ретроспекций, спасительная сила их давно доказана. Вот и на этот раз при помощи все тех же ретроспекций мы узнаем, к примеру, историю доктора Саидова, который, согласившись в ненастье оказать неотложную помощь больному, попал в тяжелую катастрофу в горах, «но встал на ноги и, как только смог, с прежней энергией взялся за осуществление своей мечты и осуществил ее». Конечно, такой информации (хотя бы и зримо воспроизведенной на экране) нам мало. Подвиг доктора мы хотели бы пережить эмоционально, но он только информационно обозначен в нескольких кадрах, так что на эмоциональную отзывчивость зрителей тут рассчитывать не приходится. Правда, кроме этого, мы узнаем еще об одном подвиге доктора Саидова: о том, что он страстно борется за строительство новой больницы. И, действительно, мы видим в кадре эту больницу и готовы, пока камера панорамирует по новым корпусам, от души повторить вслед за одним из персонажей: «Поистине прекрасная больница встала на месте пустыря!» Только, увы, и здесь фильм дальше простой информации не идет. Несколько более драматургично изложена история Айхон, женщины, которая была в молодости обманута возлюбленным и выдана замуж за старика, притом бездельника; она терпеливо несет свой крест, растит сына, на жизнь зарабатывает вышиванием тюбетеек и учится на вечернем отделении пединститута. Включение в сюжет этой истории позволяет ввести еще одну тему в состав мотивов, образующих структуру фильма: в него вводится рассказ (весьма живописный!) об узбекской свадьбе с ее своеобразным ритуалом и о женщине, лицо которой поразило Паренька. (У этой женщины умер в ленинградскую блокаду ее единственный ребенок, и теперь по ее глазам Паренек познает и ее душевную силу и всю глубину постигшего ее горя.)

Все эти истории — воспоминания или просто разговоры, такие, к примеру, как обстоятельный рассказ Ученого об орлах и о том, почему люди уважают этих отважных и гордых птиц, неизменно окрашиваются в тона особой, даже чуть торжественной многозначительности. И начинают восприниматься как своеобразные притчи, как поучения, часто наделенные таким многозначительным подтекстом, на какой эти разговоры (ну хотя бы рассказ об орлах) сами по себе, пожалуй, и не должны были бы рассчитывать.

И тогда уже не удивляешься, почему попутчики не называют друг друга по имени. Понимаешь, что автором фильма событиям, в сущности, очень простым, будничным придана такая философическая многозначность, когда имена участникам развертывающегося перед нами действа и впрямь уже не нужны. Ведь это не различные люди собрались в одном купе, а разнородные типы: Ученый, Паренек, Девушка, Студент, Толстяк... Все они, перенесенные из сферы быта в сферу поучительной притчи, представляют собой уже не психологические образы, но своего рода маски, образы-знаки, олицетворяющие определенный человеческий тип.

Ученый — знак мудрости и доброты; учитель, наставник, гуманист.

Девушка — олицетворение женственности, идеал строгой чистоты и нравственности.

Студент — маска цинизма и безнравственности;

Толстяк — воплощение обывательской пошлости, житейской мелочности, самодовольной ограниченности.

А Паренек трактуется как тип того простодушного «искателя истины», как олицетворение той взыскующей и беспощадной юности, что тоже не нуждаются в персонификации, ибо должны восприниматься нами именно



«Интеграл». Ученый — Х. Умаров, Студент — Ш. Иргашев

в своей универсально обобщенной и поэтически условной ипостаси.

И все они разделены резкой линией, по одну сторону которой находится Добро, которым Паренек восхитится, по другую — Зло, от которого он отвернется.

Первоначальная попытка психологической, бытовой мотивировки образов, наметившаяся в экспозиции фильма, поэтому скоро входит в конфликт со «знаковой системой». Хотя автор и не всегда, не во всем последователен в стремлении придать фильму тональность философской притчи. Есть в его картине и попытки психологически обогатить персонажи-знаки, придать им индивидуальность, наделить судьбой, нарушающей однообразие их основных характеристик. Так, выясняется, что Толстяк хоть и пошляк, но, поскольку своих нет, нежно любит чужих детей и признается в этом смущенно и грустно; Ученого (Паренек, оказывается, встречался с ним прежде, проходил когда-то практику в его больнице) — постигло большое горе — жена его разбита параличом, но беда не сломила духа, жизненного оптимизма этого олицетворяющего добро человека; случайная попутчица, русская работница — неженственна и резка, но это только потому, что женская доля ее не сложилась — военные годы отняли женихов у женщин ее поколения. Однако все эти дополнительные штрихи все же не придают персонажам настоящей емкости и многогранности. Не превращают их в настоящие характеры, а при той «знаковой системе», по принципам которой построен фильм, зачастую кажутся даже излишними. А то и нарочитыми, приданными персонажам-знакам словно ради еще большей их многозначительности. К примеру, Ученый, призванный стать олицетворением зрелой и требовательной мудрости, еще «возвышается» за счет истории своих несчастий. Однако сами эти несчастья, как

уже было замечено выше, не волнуют нас, потому что кажутся «запрограммированными» для него, воспринимаются всего лишь как иллюстрация к исходному тезису: Ученый — образец человека, «зерцало мудрости» и т. д. и т. п. Тем не менее стилистика фильма теряет единство, обнаруживая свою неорганичность. С одной стороны — стремление максимально обобщить образы, довести их до знака, с другой — попытка разложить эту «знаковую» одномерность и однородность, выявить путем психологического анализа их «состав». Возникает стилевой конфликт, который так и остается не разрешенным в картине.

Поскольку герои находятся в ситуации замкнутой, единственной возможностью выявить себя, обнаружить свое моральное кредо становятся их непрестанные беседы, из которых выясняется, что:

«...Среди людей есть и негодяи... эти негодяи и встречают девушку у порога жизни...» (Ученый в разговоре со Студентом и Пареньком);

«...Интеллигентный человек. Как это надо понимать? Это тот, кто получил образование?

Ну, этого мало. Некоторые, правда, считают, что диплом дает им право считать себя интеллигентным. К сожалению, это не так...» (Ученый в общей беседе);

«...Иногда мужчина попадает в трудное положение, и тогда ему на помощь приходит женщина, она помогает ему во всем, чего бы ей это ни стоило...» (Девушка в беседе с Ученым).

И так далее — все в том же роде и на том же уровне.

Тем не менее, к недоумению зрителей, все эти диалоги, как мы только что убедились, не поднимающиеся выше откровенных банальностей, Девушка с ученической прилежностью записывает к себе в тетрадь...

А тем временем история, которая была обещана в начале картины, сюжетно быстро исчерпывается. Это особенно заметно во второй половине фильма, где авторы все чаще возвращают нас в прошлое, которое занимает отныне явно превалирующее место в повествовании: из исходной локальной ситуации автору, видимо, извлечь уже нечего. И получается так, что события, развернувшиеся в вагоне скорого поезда, чем ближе к финалу, тем меньше — ничего или почти ничего — не добавляют к нашим оценкам персонажей, к определившимся взаимоотношениям между ними, а главное — к нравственному опыту Паренька.

А между тем название картины «Интеграл» тоже метафорично! Перенесенное в контекст фильма, оно воспринимается как указание на особую сложность исходной концепции, предполагает, что мы станем свидетелями некоего складывающегося целостного представления о мире, в которое объединятся разрозненные впечатления, различные и разнородные «наблюдения ума». На движении мысли — об этом уже говорилось — сосредоточено (или, вернее, должно было быть сосредоточено) внимание авторов картины. Но, к сожалению, приведенные выше диалоги, как и многие другие суждения Ученого, Девушки, высказываемые неизменно подчеркнуто значительно, такие, как: «...Ох... Рафаэль... это сокровище...»,— при всей своей откровенной сентенциозности отличаются как раз бедностью заключенной в них информации, внутренней элементарностью. Да и персонажи-знаки, произносящие эти сентенции, не движутся, не раскрывают какие-то новые свои стороны и грани, а, изначально заданные, в конечном счете так и не поднимаются над теми определениями, какие в порядке догадки в самом начале формулировал Паренек: «Этот, наверное, ученый, а этот похож на студента...»

В итоге такая важная для нашего искусства, всегда волнующая тема духовного становления, формирования миросозерцания молодого человека, нравственных критериев, вырабатываемых им под впечатлениями бытия, тот нравственный итог интеграции разнородных явлений жизни, ради которого и ставился фильм, оказался лишен настоящей крепкой жизненной основы. Всегда неповторимо индивидуальный, всякий раз по-особому протекающий процесс

ф о р м и р о в а н и я личности выглядит в фильме однозначным, заранее запрограммированным, протекающим по заранее прочерченному руслу, а не самопроизвольно. В результате на экране скорее даже не п р о б л е м а, взятая во всей своей сложности, а всего лишь имитация ее.

Нарочитая многозначительность, мнимая сложность доминируют и в стилистике картины. Прежде всего — в ассоциативно-параллельном монтаже, которым явно злоупотребляет автор и который лишь более или менее эффектно иллюстрирует его априорно взятые положения и тезисы. С Сикстинской мадонной на обложке книги монтируется лицо женщины, поразившее Паренька на свадьбе; фотография в руках Айхон, которая в это время говорит: «Я поверила его клятвам, признаниям, а оказалось, что он всем говорит одно и то же...»,— сопоставляется с крупным планом Студента, начинающего атаку на Девушку, и т. п.

●

Искусство, как известно, никогда не оставалось равнодушным к юношам, обдумывающим свои пути в жизни, к их духовным и нравственным исканиям, в которых преломляется Время.

Узбекские кинематографисты в фильмах последних лет доказали свою приверженность этой теме, живой интерес к процессам гражданского возмужания молодых, протекающим сложно и многогранно. Возросший уровень профессионального мастерства, зарождение самостоятельного художественного ви́дения мира, попытка своеобразного осмысления насущных проблем, выдвигаемых жизнью, привлекли ко многим работам студии пристальное внимание широкой зрительской аудитории. Тому свидетельство — успех «Нежности», «Влюбленных», «Ташкента — города хлебного», «Яблок сорок первого года», «Белых, белых аистов», «Чрезвычайного комиссара» далеко за пределами республики.

Все это неоспоримо свидетельствует о том, что молодое узбекское кино набирает силу. На пути этом естественны и «творческие издержки». И ошибки «Интеграла», которым было уделено так много места, заслуживали нашего внимания именно потому, что это ошибки роста. Думается, в процессе продолжающихся в узбекской кинематографии поисков этот фильм подводит черту под тем, что уже было найдено в других картинах — удачных и неудачных, завершает то, что уже было «отработано» другими режиссерами и сценаристами. Вот почему даже в неудачах этого фильма, как бы в некоем преувеличении выявляющем и с ч е р п а н н о с т ь накопленных за последние годы тем и стилистических формул, заложена, предчувствуется возможность нового движения. Обещание новых открытий и завоеваний, которых после всеми признанных успехов мы вправе ждать от «Узбекфильма».

# Поэзия без иллюзий

*К. Рудницкий*

**«Д я д я В а н я». По А. П. Чехову. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Операторы Г. Рерберг и Е. Гуслинский. Художник Н. Двигубский. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Г. Коренблюм. Редактор А. Репина. «Мосфильм», 1971.**

После «Дворянского гнезда» Андрей Михалков-Кончаловский поставил «Дядю Ваню». Движение от Тургенева к Чехову оказалось для режиссера движением от роскошества — к скупости, от пышной и жадной изобразительности — к максимальной сдержанности, едва ли не скаредности изобразительных средств. В «Дворянском гнезде» автору фильма были тесны и рамки романа и скромные масштабы дома Лаврецких. Тургенев ставился с бальзаковским пристрастием к миру вещей, с гобсековским волнением, которое охватывало режиссера и оператора, как только они прикасались к старинным предметам. «Старинная вязь быта, сладкий натюрморт»,— писал критик, которому нравился фильм. В фильме не было ни тургеневских уголков, ни тургеневских «серых деревенек» и «жидких берез» — тургеневские тихие пейзажи заменила вели-

чественная картинность регулярных парков и монументальных ампирных дворцов.

Самым привлекательным цветом стал золотой. Тусклое золото багета, трепещущее золото цветов, волнующееся, живое золото ржи, ленивое золото меда...

«Дядя Ваня». Астров — С. Бондарчук



Тема дворянского гнезда читалась как тема погибшей красоты, которую автор фильма пожелал вызвать из небытия, воскресить. Склонившаяся к закату жизнь красивых людей среди красивых вещей, на фоне красивой природы складывалась в сладостную и медлительную элегию. Воспоминание об отошедшем времени обладало огромной притягательной силой и становилось единственным внутренним оправданием картины — внешне столь эффектной и столь многозначительной.

И сторонники и противники картины, вызвавшей довольно оживленную дискуссию, сходились в одном — в том, что духовная драма тургеневских персонажей в фильме никак не выражена... «А людей нет. Разговорчивые тургеневские герои, дерзко обсуждающие в своих усадьбах политические и философские проблемы момента, пропали,— удовлетворенно писал Л. Аннинский, защищая творение Михалкова-Кончаловского. — Режиссер просто игнорирует схватки умов столетней давности; Паншин и Лаврецкий нужны ему не столько как адепты старых умственных течений, сколько как продолжение старого музейно-узорного быта». А В. Ольгин именно поэтому и не принимал произведение Михалкова-Кончаловского. «Вещи и пейзажи, — пояснял критик,— подавляют людей, захваченных напряженной духовной жизнью; сама же эта жизнь неизбежно оттесняется на второй план».

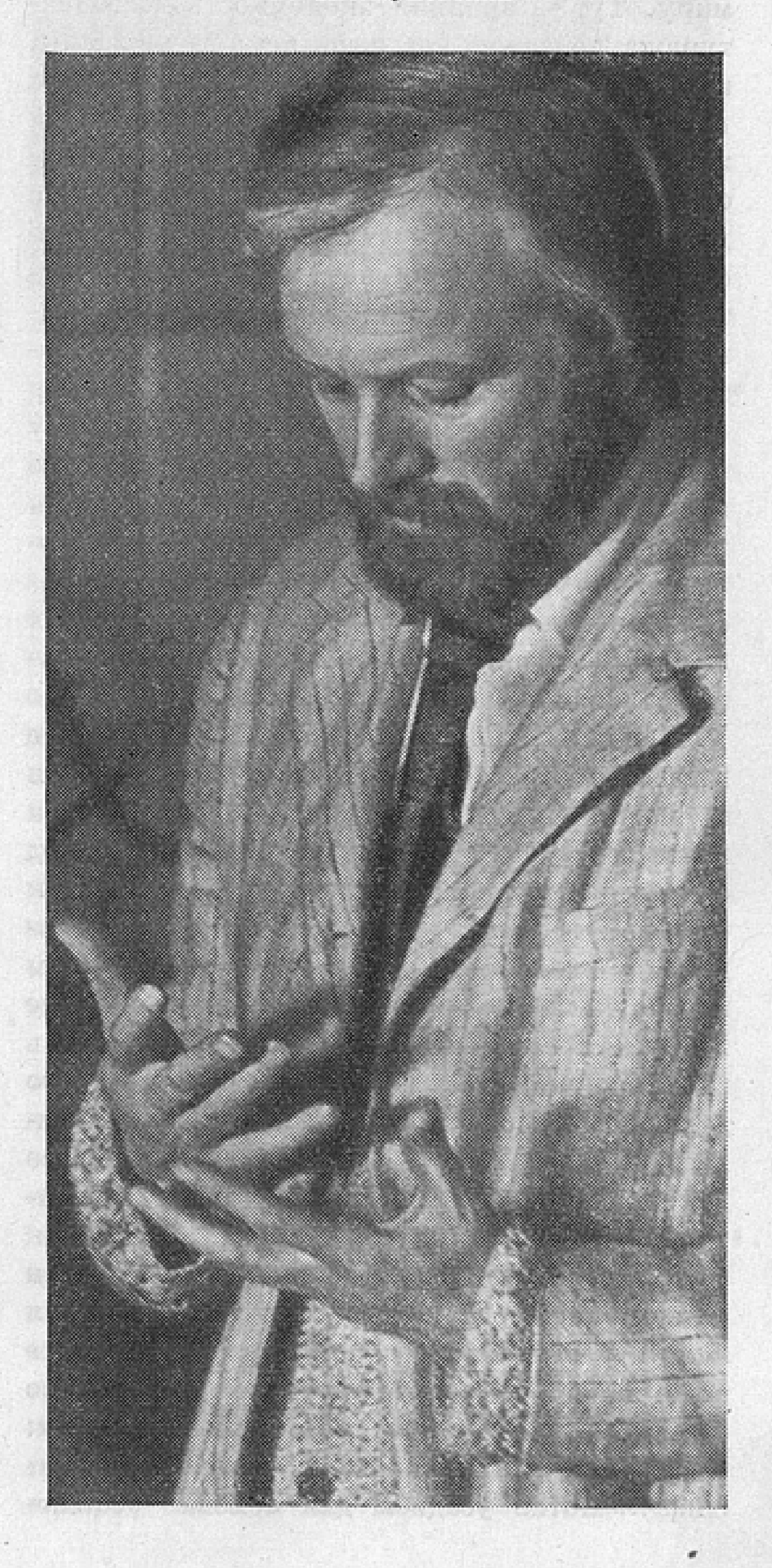
Действительно, диктатура красоты, воцарившаяся в фильме, без колебаний пресекала все покушения персонажей осознать себя, свою позицию, свою миссию. Духовность подчинялась декоративности. Декоративность же несла с собой глубочайшее сожаление о невозвратимой красоте, всепроникающей и все уравнивающей. Равно прекрасны были и мучительно робкие глаза Лизы — Ирины Купченко, и великолепные туалеты, открытая нежная грудь, безмятежное лицо Беаты Тышкевич, и обнаженная статуя, которую долго разглядывал и словно оглаживал объектив, медленно и любовно поворачивая ее в кадре. Среди обитателей этого фильма не имело смысла искать правых или виноватых. И правые и

виноватые вели себя одинаково красиво, во всех случаях красиво, а потому все они оказывались победителями, которых не судят.

Споры по поводу фильма «Дворянское гнездо» не раскрыли, мне кажется, его затею и идею. Думаю, что А. Михалков-Кончаловский, возвращаясь время от времени к символическому и, надо сознаться, слащавому образу девочки с ворохом полевых цветов, затерявшейся во ржи, стремился не просто воспеть ушедшую красоту, но и как бы красоте этой присягнуть, пообещать и предсказать ее неизбежное возвращение. Девочка эта, конечно же, бессмертна. Если она затеряна во ржи — можно ее отыскать, должно ее отыскать. Прелесть дворянских гнезд невозвратима, но красота — понятие вечное, и нашу нынешнюю жизнь надо строить по ее вечным правилам, поверять ее критериями, равнять по ее мерке... Такое вот несколько наивное и, конечно, слишком уж умозрительное, отвлеченное от реальности рассуждение возникло как конечный итог фильма, далекого и от Тургенева и от современности, но, тем не менее, подкупавшего искренностью, даже восторженностью любования красотой вещей, пейзажей, людей, которое в нем властвовало и все определяло.

Путь от Тургенева к Чехову стал для А. Михалкова-Кончаловского движением от красоты внешней, видимой, зримой (вещественной и пейзажной) — к красоте потаенной, эмоциональной. Если в тургеневском романе автору фильма было, как уже сказано, тесно, то чеховская драма, такая экономная, сжатая согласно условиям сцены, вдруг открылась режиссеру в своей неожиданной просторности. А. Михалков-Кончаловский ни разу не обнаружил желания выйти за пределы интерьера — он не воспользовался даже теми возможностями, которые предусмотрел сам Чехов. У Чехова — сад, видна часть дома с террасой, на аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Но А. Михалкову-Кончаловскому не нужны ни сад, ни аллея, ни старый тополь. Действие замкнуто в стенах дома. Одно из важнейших событий драмы — отъезд Серебряковых. Какой соблазн этот отъезд: лошади уже поданы, выносят вещи, связки профессорских книг, чемоданы и саквояжи Елены Андреевны. Запечатлеть прощальные взгляды Астрова, Сони, Войницкого, последние поцелуи и проводы, наконец, дорогу, по которой, пыля, уносится экипаж... Ничего этого нет в

«Дядя Ваня». Войницкий — И. Смоктуновский



фильме. У Чехова Серебряковы уезжают за сценой, у Михалкова-Кончаловского они будут уезжать за кадром.

Вообще по многим своим основным свойствам эта картина — как бы антитеза предыдущей. Там декоративность, влюбленность в вещи и в «патину времени», ландшафты, широта взгляда, любование как форма отношения к миру. Тут — крайняя экономность всего антуража, пейзажей нет, вещи немногочисленны, и каждый предмет в кадре не живет сам по себе, своей самодовлеющей предметной жизнью — нет, он что-то значит в трудном существовании людей. Там люди вступают в декорацию, чтобы ее оживить и с ней вместе составить движущуюся, элегически мягкую картину, а потому там доминируют общие и средние планы человеческих фигур и лиц. Портретов, данных крупным планом, режиссер «Дворянского гнезда» избегал. Тут они ему почти постоянно необходимы. Он напряженно вглядывается в лица своих персонажей, он жаждет их понять и познать. Тут — не любование, тут углубленный анализ человеческих переживаний, сокровенных, утаенных движений души, — тут совершается подлинная духовная драма.

Если что и вяжет между собой «Дворянское гнездо» и «Дядю Ваню», то это — одна общая и, можно сказать, коренная для режиссера мысль о судьбах России, о преемственности, о пути от прошлого к настоящему и затем к будущему. Мысль эта, разлившаяся запоздалым сожалением и иллюзорным эстетизмом в кадрах «Дворянского гнезда», тут, в «Дяде Ване», стремительно и нервно рванулась вглубь, приникла к борениям человеческого духа, к его тоске и его надеждам. Рамки кадра как бы сузились, но его глубина и его духовная перспектива сразу резко увеличились.

При всем том, от «Дворянского гнезда» к «Дяде Ване» ведет ведь и чисто тематическая линия развития. Недаром Астров в пьесе вспоминает «полуразрушенные усадьбы во вкусе Тургенева» и с легкой иронией замечает: «Поэтично, по крайней мере, даже очень красиво»... Мотив усадьбы для Чехова — естественный и в каком-то смысле необходимый мотив. Все его драмы, многими мучительными, дергающими нитками связанные с городской неуютной, жестокой жизнью, отодвинуты, однако, в усадебную тишину.

Даже дом сестер Прозоровых, который формально как будто расположен в городе, тем не менее воспринимается как усадьба. Городская жизнь со всех сторон подкатывается к дому трех сестер и проникает в его стены. А все же изменить, отменить атмосферу усадебной отрешенности вся эта суета прилегающих улиц, гимназии, гарнизона, земской управы не вольна. И когда в доме Прозоровых получают приют погорельцы, горожане, лишившиеся своих жилищ, то ощущение возникает такое, будто они спасаются на острове.

Всякая чеховская усадьба — своего рода остров. Мы знаем, что Вершинин живет где-то недалеко, вероятно, от дома Прозоровых до его квартиры — минут пятнадцать неторопливой ходьбы. Все равно, всякий раз, когда он приходит, этот красивый и говорливый полковник, невозможно отделаться от чувства, что он не пришел, а приехал — из соседнего имения хотя бы...

Между домом, где происходит действие, и всей остальной жизнью — огромная даль. Расстояние, отделяющее трех сестер от Москвы, Раневскую от Парижа или Заречную от Ельца, Астрова от соседнего имения и Серебрякова от университета, во всех случаях эмоционально одинаково. Во всех случаях это дистанция почти бесконечная. Когда Протопопов зовет Наташу кататься и когда парижский возлюбленный зовет Раневскую во Францию, им обеим — и Наташе и Раневской — надо выйти за пределы данного мира. Мира, который воспринимается как временное убежище от жизни, от действительности.

Чем же создается у Чехова особый аромат и особый — такой привлекательный для А. Михалкова-Кончаловского — колорит усадебной жизни? Отсутствием материальных забот, обеспеченностью существования, возможностью сосредоточиться исключительно в сфере интересов духовных? Увы, самые мелочные, самые будничные, самые прозаические

заботы одолевают чеховских людей. Шамраев не дает Аркадиной лошадей, Аркадина не дает Треплеву и Сорину денег, учитель Медведенко беспрерывно жалуется на свою необеспеченную, бедную жизнь. Войницкий вынужден постоянно заниматься именно прозаической, хозяйственной и денежной стороной существования, и счеты в его руках — своего рода символ прикованности к проклятой тонущей галере обедневшего и уже не оправдывающего себя имения. Наташа поочередно выживает сестер — то из одной комнаты, то из другой. Впрочем, она захватывает комнаты по отдельности, а муж ее, Андрей, заложил уже сразу весь дом.

Имение Аркадиной, несмотря на то, что ее управляющий Шамраев дурак и плут, пока еще остается в неприкосновенности. В «Дяде Ване» Серебряков предлагает имение продать. Дом Прозоровых заложен. В «Вишневом саде» продажа имения становится наконец свершившимся фактом. От пьесы к пьесе все мрачнее выглядит судьба «тургеневских уголков».

Их своеобразие — и это прекрасно понял А. Михалков-Кончаловский — не в свободе от денежного интереса или от жизненной прозы. Их особенная, уже чеховская, а не тургеневская атмосфера создается прежде всего тем, что обитатели усадьбы знают друг друга наизусть, знают другого, как самого себя. Никто никого ничем не может ни озадачить, ни удивить. Все всё предвидят заранее. Все — родные друг другу, даже и те, между которыми нет никакого родства. Астров — как брат Войницкому, Дорн — как старший брат Треплеву, Чебутыкин — как родной дядюшка сестрам Прозоровым. Эти близкие отношения уходят корнями своими в общность, схожесть судьбы и быта, в общность повседневной борьбы против настырной, заедающей житейщины, против ржавчины времени. Жизнь ржавеет, разрушается, красота уходит из нее. Вот почему усадьба в фильме Михалкова-Кончаловского никогда не пытается удивить или восхитить своей красотой. Поэтическое скисает и отступает перед силой мещанского напора.



«Дядя Ваня». Соня — И. Купченко

Усадьба гибнет — не только потому, что она неизбежно должна быть продана или заложена, не потому, что «островитяне» вынуждены покидать свои острова, но — и это гораздо трагичнее и больнее — потому, что они не могут быть как прежде близки друг другу. Вот мотив, который тоскливо аккомпанирует чеховскому еще более настойчивому мотиву веры в далекое будущее. Само это будущее видится прежде всего и больше всего как мечта о восстановлении разрушенной взаимной теплоты и родственности людей. «Тоска по лучшей жизни» есть одновременно тоска по утраченной близости.

И старый, ветхий дом, в стенах которого сосредоточилось действие фильма А. Михалкова-Кончаловского, не выглядит уютным, заботливо угревающим и защищающим своих обитателей от всех опасностей и ветров окружающего мира. Нет, это не гнездо. Сквозные анфилады комнат создают ощущение неприкаянности. Люди говорят о жаре, а дом кажется сырым и холодным, штукатурка потрескалась, краска облупилась. Все двери распахиваются и надсадно, будто жалуясь, громко скрипят. Их скрежет предваряет иные важные слова и иногда, кажется, даже от-

ражается на лицах нетерпеливой гримаской раздражения. Да, это раздражающий стон разладившегося быта... В интерьере нет привычных теплых тонов. Белесая, линялая голубизна, холодноватая опустелость, только в окна порой заглядывает сад... Тут не умеют, разучились жить ладно, мило, весело. Тут почти никто не улыбается. Хмурость дома передалась всем, кто в нем живет. Эта хмурость и эта холодная неприютность создают атмосферу надвигающейся драмы.

Ее приближение предсказано начальными кадрами фильма — кадрами, которые проходят вместе с титрами. Это серия фотографий, подобранных как будто случайно, но, тем не менее, напоминающих нам о жизни страны, жизни, один из зауряднейших изломов которой сейчас предстанет перед нами. Старые фотографии словно анемичны, их мелькание приносит с собой торопливую, но выцветшую, полинявшую информацию. Крестьяне, курсистки, горожане, офицеры, дама на веранде, ребенок в люльке, голодающие, еще голодающие, а вот и распухшие от голода, а вот — двуглавый орел и вся царская фамилия, и царь со своей свитой, и царь на охоте, возле убитого оленя, явно позирует фотографу, опять голодающие, мертвые в гробах, демонстранты, арестанты, полицейские. Все это так некрасиво, так мертвенно. Есть, конечно, некоторое специальное усилие, если не насилие в том, как соединяет режиссер «неурожайные 1891—1892 гг. в Нижегородской губернии» (то есть, попросту говоря, голод), царскую охоту и арестантов — с данной чеховской пьесой. Но это усилие осмыслено и оправдано. Ведь тот дом, внутри которого мы будем жить на протяжении всего фильма, тот «остров», если угодно,— он-то именно этой самой жизнью, ее морем, и был окружен. И когда эти кадры проходят и мы видим Войницкого, который спит, закрыв лицо газетой, то проскользнувшая мысль о том, что же в газете написано, тотчас смыкается со словами Астрова, который рассказывает, как он поехал в Малицкое на эпидемию сыпного тифа, какая грязь и вонь в избах, народ вповалку, телята на полу с больными вместе.

В театральных постановках «Дяди Вани» слова эти неизменно звучат печально и пусто. Они ничего не означают, они создают лишь звуковую — такую привычную и такую приятную — музыку «чеховского разговора». Фильм от всяких приятностей такого свойства отказывается наотрез. Словам Астрова возвращена их суровая, мрачная реальность и подлинная боль. С этой боли все и начинается. Отсюда, от непреложного факта беды, и пойдет весь лишенный красивой грусти, прозаический, горький разговор.

Астров, каким играет его Сергей Бондарчук, мрачен, тяжел. У Чехова Астров поэтичен и говорлив, у Бондарчука — он немногословен, говорит неохотно, медленно, слова — тяжелые, как булыжники. Режиссер и актер не хотят видеть Астрова ни поэтичным, ни возвышенным. Им важно другое — Астров в этом фильме сильный, хотя и усталый человек. «Раненый лев» — как замечено было в одной статье, может быть, слишком красиво, но близко к истине. Широкое, скуластое лицо, непреклонный взгляд горячих черных глаз, что-то бетховенское во всем облике — но галстук сползает на бок, волосы всклокочены, движения медленны и неохотны, голос звучит глухо, без подъема, без аффектации. Именно этот человек — натура кряжистая, богатая, от природы наделенная, казалось, безграничными возможностями, занимает в картине центральное место. В нем ощутимо легкое и брезгливое презрение труженика, знающего всю правду бытия, изо дня в день работающего, сталкивающегося с грязью, кровью, со смертью и зловонием,— не только к Серебрякову, с его самовлюбленностью, мнимыми болезнями и многозначительными рефлексиями, но и к Елене Андреевне, белоручке, начисто отрешенной от всей вообще низменной, грубой, вонючей стороны жизни.

А все же только к Елене Андреевне его влечет. А все же мимо любви Сони, казалось бы, во всех отношениях — и духовно и социально — гораздо более близкой Астрову, он проходит равнодушно, едва ли не грубо ее отталкивает. Почему же?

Режиссер и актер не торопятся с ответом на

эти вопросы. В пьесе «Дядя Ваня», как и в «Чайке»,— «пять пудов любви». Но больше, чем все эти «пуды любви», автора фильма А. Михалкова-Кончаловского интересует духовная драма, которая разыгрывается между Астровым и Войницким, их сложные отношения составляют главный внутренний сюжет фильма, тут его нерв, его суть и смысл.

И. Смоктуновский играет не Войницкого, а именно дядю Ваню. Это домашнее, фамильярное, амикошонское, но и сердечное обращение как раз впору герою — Иваном Петровичем этого человека никак не назовешь. С самого начала в нем чувствуется слабость... Задача, которую ставит перед собой здесь Смоктуновский, фантастически сложна. Он хочет показать духовность — но угасшую, вдохновение — но выдохшееся, красоту — но померкшую, даже, быть может, талант — но исчерпанный, щегольство, превратившееся в неряшливость, изящество формы, сменившееся аморфностью... Дядя Ваня — бывший Войницкий, бывший Иван Петрович, бывшая поэтическая и самоотверженная душа, бывший «человек с идеалами». Фильм застает его в момент, когда он сам догадался, что жизнь не удалась, не задалась, прошла впустую. Душа его сжалась, затрепетала — он словно близкой смерти ждет. Голубые глаза растерянно и тревожно смотрят куда-то мимо объектива. Только что — не важно, сегодня, или неделю тому назад, или сию минуту — он понял, что всю жизнь, в сущности, швырнул псу под хвост, что Серебряков, ради которого он надрывался, ради которого подавил собственные дарования и растратил все свои силы,— никакое не светило, пустозвон, фразер. Начинать жизнь сызнова уже поздно. Смысла в ней нет. В этом-то пункте и возражает ему — настойчиво, тяжело, упрямо — Астров.

Войницкий думает, что всю свою жизнь он жил для Серебрякова, для его блага и для его процветания. Оно и в самом деле как будто так: деньги, которые дядя Ваня выжимал из обедневшего, запущенного имения, все шли Серебрякову и растрачивались на его комфорт. Но с точки зрения Астрова, все это выглядит иначе. Не в том дело, куда шли деньги. Дело



«Дядя Ваня». Елена Андреевна — И. Мирошниченко

в том, что дядя Ваня был здесь — в этом уезде, в этом уголке России, среди этих людей — и всю свою энергию, всю свою душу — которая дороже любых денег — растрачивал здесь, вместе с Астровым. В конце фильма Астров с большой силой и болью произносит самые главные для идеи всего произведения слова: «Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека, я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас»... У Бондарчука тут — интонация мужественная и горькая, интонация человека, который не боится правды, пусть даже страшной. Но одновременно в словах этих настойчивый и прямой упрек. Упрек дяде Ване и призыв к его, казалось бы, совсем уже утраченной воле.

Астров напоминает Войницкому о жизненной миссии русского интеллигента.

А это для фильма Михалкова-Кончаловского вопрос коренной, главный. Интеллигентность тут, в идейной и образной системе этого фильма, принимается всерьез и с уважением только при одном непременном условии ее «почвенности», точнее — ее укорененности в реальной жизни страны. Интеллигентность не означает принадлежности к особому, отделенному от скромного и тяжелого уездного существования, миру чистой духовности. В соответствии с лучшими, несколькими поколениями выстраданными традициями русский интеллигент — это человек, для которого судьба России не просто повод для глубокомысленных прорицаний и ламентаций, но — работник, труженик, практик. «Надо, господа, дело делать. Надо дело делать!» Эту фразу произносит, как известно, Серебряков, и в его устах она, конечно же, звучит пародийно. Но только в его устах. Ибо он, по его собственным словам, «человек ученый, книжный», ибо Серебряков «всегда был чужд практической жизни». Астров же — не книжник, а практик, и для него в жизни, действительно, только один смысл — дело делать, работать.

Игорь Золотусский в журнале «Советский экран» в статье, иронически озаглавленной «Сюжет, достойный кисти Айвазовского», писал, что Смоктуновский и Бондарчук «разобщены в фильме». По мнению критика, «дядя Ваня воюет с Серебряковым, Астров косвенно воюет с ним же, и все стрелы обращены на Серебрякова: он враг, такие, как он, заели их жизнь». Мне-то показалось, что на протяжении всего фильма идет непрерывное общение и напряженный диалог именно между Смоктуновским и Бондарчуком, между дядей Ваней и Астровым, что они не разобщены, а, напротив, находятся в состоянии острейшего взаимодействия. Кстати, проще всего И. Золотусскому возражает Серебряков, каким он показан в этой картине. Рисунок, предложенный режиссером В. Зельдину, очень сдержан, не сатиричен и не саркастичен. Театральные Серебряковы обычно выглядят гадкими, циничными, деспотичными. А Михалков-Кончаловский вовсе не жаждет ни осмеяния, ни даже яростного обличения. Его не пугает и не приводит в негодование этот Серебряков. В конце концов, как бы спрашивает нас В. Зельдин, разве Серебряков повинен в том, что бог не дал ему таланта? Да, он «двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве». Но разве это так уж феноменально? Совсем напротив, это обыденно, привычно, так было, так будет, мы и теперь сталкиваемся с этим явлением едва ли не всякий день. Да, он «переливает из пустого в порожнее». Но это ли беда? И это ли вина? Ведь даже Войницкий, обнаруживший — с отчаянием и ужасом — духовное ничтожество недавнего своего кумира, даже он, дядя Ваня, не скажет, будто профессор испытывает болезненную ненависть ко всякому таланту, будто он предает анафеме всякое творение, в котором угадывает искру божию, новизну, красоту! Перед нами — счастливый, можно сказать, редкостный случай: бездарность безвредная, не агрессивная, пресная.

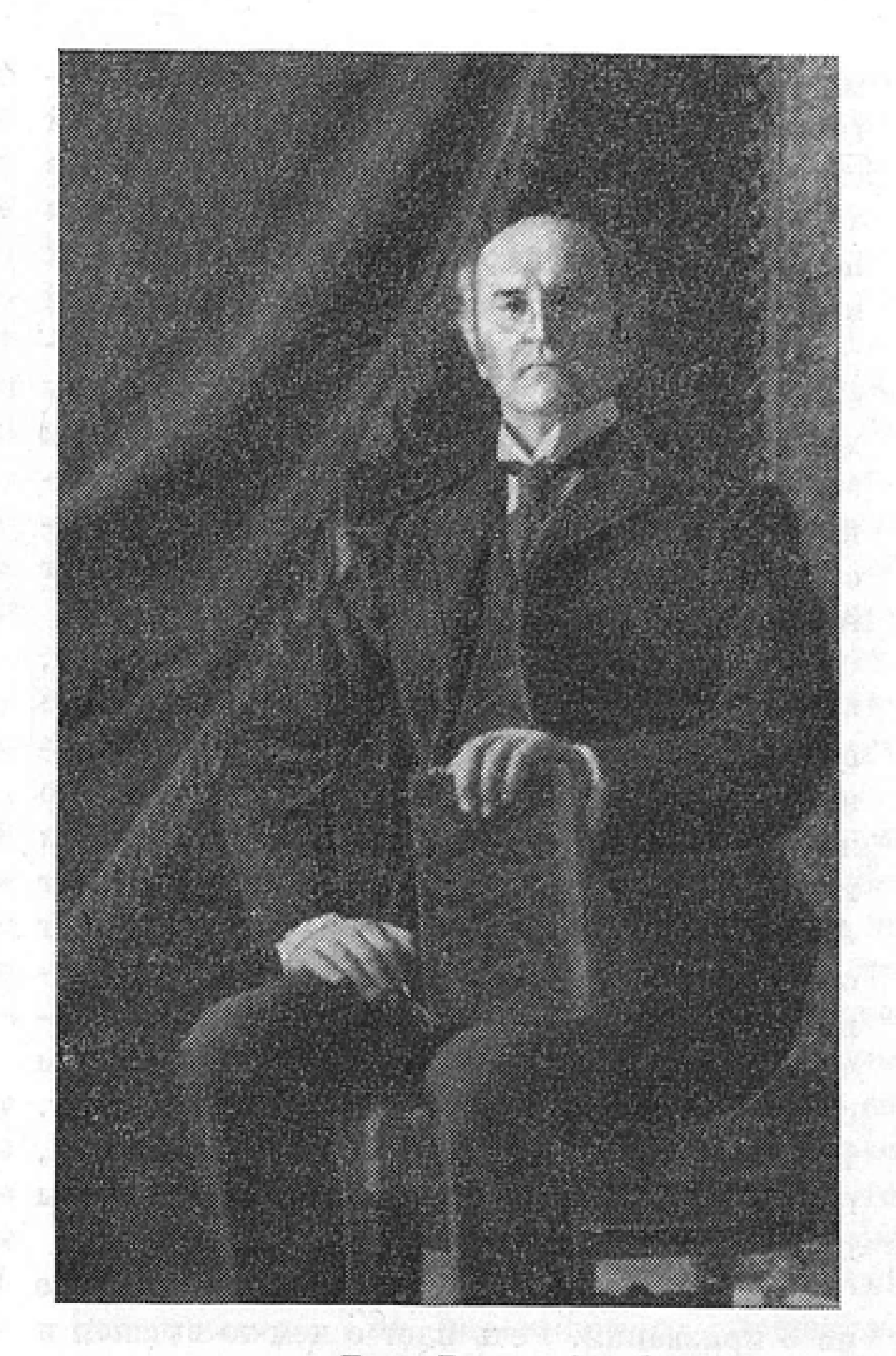
Вот эту-то пресность, какую-то мучнистость, вялость, духовную анемию и сумел передать В. Зельдин в пластически очень точной, холеной и гладкой форме. Его профессор сравнительно еще молод, комильфотен, даже элегантен — вовсе не рамоли, каким его обыкновенно изображают в театрах. Конечно, оттенок самодовольства сквозит в его сентенциях и назиданиях, но Серебряков искренне мнителен, искренне страдает от своих немощей, искренне любит свою эффектную жену и, можно сказать, восхитительно далек от всякой реальности.

Когда дядя Ваня стреляет в него, Серебряков ничуть не пугается. Это одна из самых точных психологических догадок режиссера, великолепно выраженная в мизансцене. Серебряков стоит на первом плане, невозмутимый, полный достоинства и некоторого брезгливого удивления, а снизу, из глубины кадра, гремят выстрелы. Что он, храбрец, что ли? Да нет, вовсе он не храбрец. Просто он настолько «далек от практической жизни», что и вообразить не может, будто пуля способна его убить, ранить хотя бы — причинить ему

боль. Он видит только, что дядя Ваня ведет себя некрасиво, неразумно и неблаговоспитанно!.. Тут нет режиссерского сарказма — тут только режиссерская проницательность плюс подлинно чеховская объективность. В форме безусловного бесстрашия явлена безусловная, полнейшая отрешенность от действительности.

Столь же сдержанно, объективно, тепло и жизненно сыграна и другая роль, которая обязательно была бы прочитана сатирически, если бы режиссер и в самом деле пожелал направить «все стрелы» в Серебрякова — роль старухи Марии Васильевны, восторженной поклонницы профессорских дарований. И. Анисимова-Вульф ведет в этой небольшой роли тему восхищения сладостного и длительного, убежденности непреклонной, но — тихой. Ее Мария Васильевна тоже совершенно отрешена от действительности, хотя, конечно же, она ближе к этой реальности, она ведь всегда живет здесь, рядом с Войницким и Астровым, рядом с Соней и Вафлей, а не где-то в столице. Мягкая, внешне даже деликатная восторженность этой дамы воспринимается как мнимость, как ничем не заполненная пустота. Она не расстается с книгами, но самочувствие у нее такое, будто она не книги читает, а пасьянсы раскладывает. Спокойствие, уравновешенность, уверенность в безошибочности избранных путей — вот что роднит и сближает между собой Серебрякова и Марию Васильевну. Их миры бесконфликтны, согласны и гармоничны. А духовные миры дяди Вани и Астрова — сама дисгармония, мучительная, скрежещущая, как скрежещут двери старого дома...

Это вот ощущение дисгармонии накладывает, конечно, свой отпечаток на всю атмосферу фильма. Она непривычна, она равно отдалена и от характерной для старой чеховской сценической традиции уютной и красивой грусти, тихой умиротворенности и от той надрывности, всеобщей и взаимной крикливой враждебности, которая сравнительно недавно была предложена в качестве новейшей театральной чеховской моды. Здесь нет печальной просветленной элегии, но нет и гордого



**«Дядя Ваня». Серебряков — В. Зельдин**

собою тотального отчаяния. Драма обрела реальную и опасную кризисность без всякой искусственной взвинченности, ее смысл серьезен, очертания обострены. Речи персонажей получили сиюминутный актуальный смысл: они обращены не куда-то в будущее, вдаль — с жалобой или верой — нет, они сейчас необходимы этим вот людям, чтобы объясниться между собой, эти вот самые, обязательные и единственные слова. Потому и быт в фильме застигнут кризисом, разлажен, расстроен. Двери рассохлись и упорно не закрываются. Камера оператора разглядывает дом — коридоры низкие, стены голые, на полу валяются газеты, где-то сиротливо притулилась швейная

машинка, часы остановились — это не символ, нет, просто испортились. Почти ни одной спокойной, устойчивой сцены. Серебряков хлопочет, силясь организовать приличное и церемонное заседание «к вопросу» о судьбах имения. Не получается, выходит сплошной разброд, кто стоит, кто ходит, кто вскакивает... Соня быстро и ловко собирает закуску для Астрова: так хотелось бы посидеть с ним вдвоем. Но ни уюта, ни интимности не возникает: большой обеденный стол грубо господствует в кадре, как бы оттесняя девушку от Астрова.

Жить Астрову трудно, тяжело — он уверен, что живет, как надо, но вовсе не уверен ни в своей непогрешимости, ни в своей способности сделать все то, чего потребует от него жизнь. Однако — и тут мы приближаемся к главной теме, прочерчиваемой актером,— тот Астров, которого играет Бондарчук, гонит от себя всякую мысль о возможности капитуляции перед трудностями. Врач, он должен лечить и безнадежных больных. Пусть перед ним стена, он будет, он должен лезть на стену. Голова его все время по-бычьи наклонена, шея напряжена, широкие плечи всегда готовы принять тяжесть.

Речь тут ведется не о чувстве долга и даже не о призвании. Речь идет о чем-то высшем и большем, превышающем духовный рост одного — пусть даже такого сильного и волевого человека — и выступающем за пределы одной данной судьбы. Об ощущении себя — в потоке истории, оттуда, из прошлого переливающемся в наши дни. О связанности своей судьбы с другими судьбами, с дальними и ближними. Ближе всех — Войницкий. И на протяжении всего фильма главная проблема для Астрова — слабость Войницкого, близость Войницкого к поражению, готовность Войницкого сдаться, поднять руки вверх. Вот этого Астров, каким играет его Бондарчук, не хочет допустить. Вот с этим он спорит — хмуро, сумрачно и упрямо.

Слабость Войницкого... Конечно, она предусмотрена пьесой, написана Чеховым, и она вполне естественно становится главной проблемой фильма, который называется «Дядя Ваня». Много раз видели мы Войницких, которые вовсе не были «дядями Ванями», а были как раз Иванами Войницкими, романтично и мужественно восставали против своей судьбы и против серебряковщины, всерьез убеждали нас, что могли бы при иных обстоятельствах стать Достоевскими или Шопенгауэрами... И. Смоктуновский таких иллюзий не разделяет. Его герой ни при каких обстоятельствах не стал бы Шопенгауэром — не тот человеческий масштаб. Но боюсь, что актер, отказавшись романтизировать и возвышать Войницкого, слишком уж ударился в противоположную крайность. Исчерпанность дарования играется с такой нервной экспрессией, что начинаешь сомневаться — а было ли дарование? Растраченность личности дается так сильно, что спрашиваешь себя, была ли, собственно, личность? Дядя Ваня в фильме часто оказывается жалок. Жалкий — неприятное слово, сочувствие в нем смешано с брезгливостью. И. Смоктуновский безбоязненно идет навстречу такому восприятию. Мне кажется, он заходит слишком далеко. В том же «Советском экране» Т. Шах-Азизова пишет, что в дяде Ване видны «накал и смятение чувства, близкие Достоевскому», что перед нами — «напряженные, истончившиеся до предела нервы абсолютно несчастного человека». Все это верно, конечно, но останавливаться тут рано, ибо в фильме есть и довольно откровенная ирония по отношению к дяде Ване — вполне возможная — и презрение к нему, иногда возможное для Астрова, для Елены Андреевны — но не для нас. Ибо он слабый человек, но не жалкий.

Происходит же это, видимо, потому, что режиссер пожелал резко и четко противопоставить почвенности интеллигента Астрова — беспочвенность интеллигента Войницкого, и актер это задание реализовал со свойственной, может быть, одному Смоктуновскому способностью все досказывать до конца, до черты, до последней точки, до категорического итога, сохраняя внутреннюю подвижность и жизненность поведения.

В результате, однако, возникает противоречие, которое ни примирить, ни сгладить не

удается. Ибо если Войницкий не только несчастен, но и жалок, если он человек беспочвенный, посторонний практической и земной, реальной и полезной деятельности Астрова, то такой и в этом качестве дядя Ваня Астрову не может быть ни духовно близок, ни интересен. Вся борьба Астрова против капитуляции Войницкого, составляющая внутренний сюжет произведения, ставится тем самым под сомнение. А ведь в фильме — в фильме, не только в пьесе Чехова — самые важные, насыщенные, эмоционально сильные эпизоды связаны с этой темой и с глубинной взаимосвязью двух этих персонажей.

Вот Астров начал перебирать гитарные струны и тихонечко запел голосом глуховатым, неожиданно мягким: «Я тебе ничего не скажу»... А Войницкий бочком, стыдясь собственной вдруг нахлынувшей нежности, пододвинулся к нему, положил голову на широкое плечо Астрова и своим жиденьким слабым голоском подхватил романс, даже глаза закрыл в упоении этой минутой согласия, общности.

Вот Астров пришел к дяде Ване отнимать у него морфий. Войницкий плачет. Это один из лучших моментов у Смоктуновского — слезы стыда, отчаяния, растерянности. Нелепые выстрелы в профессора уже позади, все пропало, даже и отомстить за свою испорченную, погубленную жизнь не удалось — и слова о будущем, о том, как прожить остаток жизни, как начать новую жизнь, звучат болезненно, истерично.

Но это один из лучших моментов и у Бондарчука. Его Астров тут намеренно груб. Врач, он действует сейчас как хирург — режет по живому. «А ну тебя, какая еще новая жизнь. Наше положение, твое и мое, безнадежно». Однако в этой суровой и безжалостной фразе есть спасительное для дяди Вани указание на их общность: «наше» — сильно акцентирует Астров, «твое и мое». После таких слов Астров вправе совсем уж холодно и беспощадно добавить: «Послушай, если тебе очень хочется покончить с собою, то ступай в лес и застрелись там... С меня же довольно и того, что мне придется вскрывать тебя... Думаешь, это интересно». Смех его сух, презрителен.

Если Войницкий покончит с собой, Астров в самом деле будет его презирать — вот что важно. Пусть те, которые будут жить после, сочтут, что они «прожили свои жизни так глупо и так безвкусно». Пусть, все равно они оба должны эти свои жизни прожить. Ибо эти их жизни связаны с другими жизнями, нынешними и завтрашними, и если те, будущие, «найдут средство, как быть счастливыми», — то именно ради этого Астров и Войницкий, оба несчастливые, должны проделать свой путь до конца. Астров тут, как солдат, который все может простить, но только не дезертирство. И дезертировать дяде Ване он не дает. По фильму — прямой и немедленный результат этого разговора: дядя Ваня возвращает Соне баночку с морфием.

Совсем иная игра идет в фильме в сфере чувственной — в том тяготении к Елене Андреевне, которое захватило и дядю Ваню и Астрова. Игра эта ведет к эффектному, но грубоватому кадру: Елена Андреевна целуется с Астровым, когда в кадр втискивается, будто влезает в переполненный вагон, дядя Ваня со своими уныло обвисшими розами. Некоторое время он смотрит на них, не понимая, что происходит, а они пока не замечают его. Потом Елена Андреевна оглядывается («Нет! Ах! Это ужасно»), но без заметного смущения. Астров же и подавно не испытывает неловкости. Пристыжен, сбит с толку, ошарашен только дядя Ваня. Он деликатно бормочет: «Ничего... ничего». Жалкая беспомощная гримаска вдруг искажает его красивое лицо. Сыграно это виртуозно, с тонкостью удивительной...

Игорь Золотусский в своей иронической статье упрекал автора фильма в том, что он-де не заметил иронического отношения Чехова к своим героям. Критик уверял, что ирония эта безжалостна и что она уравнивает дядю Ваню с Серебряковым. «Один верил в свой талант, другой — в чужой. Оба обманулись, оба не состоялись. В итоге оба равны. Что от того, что из дяди Вани мог выйти бы Достоевский или Шопенгауэр? Раз не вышел, значит, не мог выйти. Чехов очень жестко относится к таким вещам... Неудачники у Чехова стреляются или уходят со сцены. Талант остается

жить. Остается Тригорин, остается Астров, остаются Соня и Нина Заречная». Все это очень категорично сказано. Однако ведь и дядя Ваня не отравился морфием, и он остается жить. И Серебряков живехонек, и Аркадина не уходит со сцены, и, самое главное, Чехов «очень жестко относится» совсем к другим вещам. Чехов вовсе не считает, что человек обязан быть «Шопенгауэром» — это совершенно противоречит чеховскому взгляду на жизнь. Т. Шах-Азизова напомнила слова Чехова: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно». И это — вполне справедливо заметила Т. Шах-Азизова — «ответ Золотусскому». Следует только добавить: автор фильма в какой-то мере предопределил безапелляционное заявление И. Золотусского именно потому, что дядя Ваня — человек несчастный, иногда выглядит в фильме человеком ничтожным. В эти моменты я не испытываю чувства солидарности ни с А. Михалковым-Кончаловским, ни с И. Смоктуновским.

В частности, вся тема соперничества Астрова и дяди Вани, вспыхнувшего с появлением Елены Андреевны, прочитана однозначно, и чеховская ситуация тут, к сожалению, упрощается. По фильму все просто и очень обидно для дяди Вани: он вызывает у Елены Андреевны чувство физической брезгливости, его притязания ее пугают и шокируют. Зато внезапная страсть Астрова кружит ей голову, и Астрову она готова отдаться. Просто не успевает: уже разыгрался скандал, уже прозвучали выстрелы дяди Вани, надо уезжать, что поделаешь...

И. Мирошниченко безукоризненно сыграла все, что ей осталось сыграть,— роль Елены Андреевны беспощадно урезана в фильме и сведена к минимуму текста и максимуму женской «манкости», притягательности. Понятно, конечно, что пьеса, которая идет три часа, неизбежно должна быть сокращена в фильме, занимающем вдвое меньше времени, а все же досадно, что пострадала именно эта роль. Критик К. Щербаков, автор содержательной рецензии на фильм «Дядя Ваня», особой беды тут не видит и даже цитирует слова Н. Берковского: «Елена Андреевна почти ничто... Чехову, его пьесе, именно такой, нерасцвеченной, почти бесцветной, Елена Андреевна и нужна...» Тут я не могу согласиться ни с К. Щербаковым, ни с Н. Берковским. Елена Андреевна этой пьесе нужна не бесцветная, а — совсем наоборот — как воплощение поэзии и красоты, естественной и вольной женственности, которой нет в жизни Астровых и Войницких, которой не дано, например, Соне.

Вся натура Елены Андреевны уложена Чеховым в рамки эстетического, а не этического регламента, и это особая, для Чехова, по моему разумению, очень важная тема, которая ускользала в театральных спектаклях, когда Елене придавали коварство и хитрость, а Соне, как бы в противовес — детскую непосредственность и наивность. У Михалкова-Кончаловского Елене Андреевне оставлены только эффектность и чувственность, порывы которой вдруг заволакивают ее глаза. Будто огонь, Елена Андреевна временами вспыхивает в кадре, золотистые волосы рассыпаются, движения быстрые, встревоженные... Когда Астров этой женщине показывает фотографии — те самые, которыми начинался фильм,— это выглядит, надо сознаться, довольно наивно. Впрочем, она не смотрит на фотографии, ее чужие страдания не интересуют — она смотрит прямо в лицо Астрову, требовательно, но и пугливо, чего-то ожидая и опасаясь... Будто предчувствует возможность того «громадного опустошения», о котором Астров скажет после, уже прощаясь с нею.

Астров и дядя Ваня в их тяготении к этой женщине сперва как бы уравниваются. И для дяди Вани и для Астрова это не любовь — только желание, вожделение. Почвенность Астрова — по фильму — побеждает и тут. У Чехова же терпят поражение оба — нежно влюбленный дядя Ваня и внезапно взволнованный, возбужденный женской прелестью, женской близостью Астров. Ибо — с точки зрения Елены Андреевны (чеховской)—он был бы, увы, некрасив, этот вполне возможный и такой соблазнительный роман с Астровым, он протекал бы, увы, на неизбежном фоне кра-

сивой безответной и беззаветной Сониной любви. А красота — главный и единственный закон существования Елены Андреевны, чеховской женщины, словно бы предназначенной для тургеневского фильма «Дворянское гнездо». Странно, что создатель тургеневской картины в чеховском фильме такой возможности не заметил.

Зато в чеховском фильме Михалкова-Кончаловского в выигрыше осталась Соня, понятая и сыгранная так поэтично, так просто. Соня — живая душа дома, в интерьерах которого развивается действие картины, а кроме того, Соня — мягкое и ненавязчивое олицетворение того смысла существования, который утратил было дядя Ваня и который еще отстаивает Астров.

Ирина Купченко играет Соню, стараясь все время гасить, прятать ее эмоции, стремясь к неприметности, какой-то проскальзывающей скромности экранного существования. Это намерение актрисы поддерживает — если не подсказывает — режиссер: он избегает крупных планов выразительного, одухотворенного и чистого лица Сони, он чаще всего в мизансценах располагает ее либо в глубине кадра, либо где-нибудь сбоку, с краю, так, что девушка эта выглядит не столько героиней и участницей, сколько свидетельницей происходящих в фильме событий. Тем не менее она становится — исподволь, незаметно — едва ли не главной носительницей всей темы произведения. В ней сконцентрированы и «почвенность» и ясная духовность, в ней — терпение, самоотверженность, способность все превозмочь и все перенести, не изменяя ни себе, ни своей жизненной миссии, ни тому предощущению будущего, которое сквозит во всей картине, становится ее тайным лейтмотивом.

Вот Вафля, которого тоже ведь очень скромно и без тени насмешливого, мило подтрунивающего юмора, обязательного для этой роли в театре, а, напротив, чрезвычайно серьезно, сердечно и горько играет Н. Пастухов. Вафля, он весь там, в далеком прошлом, уже отошедшем, уже канувшем в историю. Существование в фильме Вафли, неоспоримо хорошего и столь же неоспоримо незначительного, маленького человека, многое объясняет в жизни Астрова и Войницкого. Нищий духом, он, Вафля, чист сердцем — ради таких, как он, ради того, чтобы они — а ведь имя им легион — стали людьми в полном смысле слова, научились бы жить не день ото дня, но во имя некоего высшего идеала, ради их духовного преображения и становления растрачивают свои силы и дни Астров и Войницкий. Маленький, щупленький, виновато улыбающийся, хотя ни в чем не повинный, Вафля представительствует в фильме от имени всей обветшавшей, зачахшей уездной и усадебной жизни. Человек без будущего, без цели и предназначенья — но человек, которого со счета не сбросишь, ибо и его скромное, лишенное каких бы то ни было претензий существование есть реальность,— Вафля уж точно никогда не смог бы стать не только «Шопенгауэром», но даже Астровым. Рядом с ним Астров — Бондарчук почти что сверхчеловек. И тем не менее не будь этого Вафли, все титанические усилия Астрова, вся его борьба с жизнью глупой, безвкусной, обывательской и презренной — все утратило бы всякий смысл.

Иное дело Соня, Соня, взывающая — тщетно!— к милосердию Серебрякова, любящая так самозабвенно — и безнадежно!— Астрова, стремящаяся вместе с Астровым спасти, выволочь из ямы отчаяния дядю Ваню. В ней-то, в неутомимости ее усилий, в ее деликатности и скромной самоотверженности как раз и явлен высший идеал. Хрупкая и неприметная, она сильнее всех — и актриса сумела это выразить. Соня, при всей ее неброской женственности и спокойной поэтичности, в сущности, не знает ни сомнений, ни колебаний. Девиз, прозвучавший еще в «Чайке»— «Неси свой крест и веруй»,— для нее привычное правило на каждый день, она повинуется этому правилу так же просто, как всякое утро умывается, как дышит.

Пусть Соня говорит в финале о небе в алмазах и о том, что они услышат ангелов, что все страдания потонут в милосердии, что жизнь станет «тихою, нежною, сладкою, как ласка».

Этим словам ее режиссер с умыслом предпослал огромный, долгий кусок: дядя Ваня работает, дядя Ваня вписывает в книгу масло постное, крупу гречневую, горох, творог, называет цифры, цифры, цифры... Одна чеховская реплика развернута широко, растянута на многие метры пленки, расчленена и доведена до многозначительной символической выразительности ради того, чтобы ясно стало: эта проза есть вечность, есть неизбежность. Без этой «презренной прозы» никакая поэзия невозможна. А из нее, из монотонной, жалкой повседневности, из утомительной, раздражающей будничности — только из нее — и может выйти подлинная, без иллюзий поэзия, та поэзия, которой восхищает нас Чехов. Пусть Соня говорит о божественном, небесном — не это важно. Важно, что дядя Ваня вернулся к реальности, жизнь — к своему размеренному течению, что сама Соня, обыденная и затрапезная, приближается к нам в финальных кадрах, как ангел, но земной, как живое предвестье того человека, в котором «все должно быть красиво».

Черно-белые части чередуются в картине с цветными. Этот модный ныне прием, которым режиссер и операторы пользуются на первый взгляд довольно механистично и неосмысленно,— и трудно бывает понять, когда и почему цветные кадры сменяются черно-белыми или наоборот,— создает, однако, некое выразительное «раскачивание» всей вещи. Действие то приближается к нам как бы вплотную — когда оно многоцветно, то как бы отступает в дымку и даль старины — когда кадры теряют окраску. Волнообразное, ритмичное движение от прошлого к настоящему и обратно в прошлое вдруг становится своего рода формой связи дней нынешних и дней минувших. Ушедшее придвигается к нам и вновь отступает назад как бы для того, чтобы мы могли ощутить прочные, неразрывные нити преемственности, ведущие из маленького и тесного мира духовной борьбы, приливов отчаяния и просветов надежды, которые даны были Астрову, Соне и дяде Ване, в наш сегодняшний, неизмеримо более широкий мир. Об этом напоминает и самый последний кадр — панорама русского пейзажа, снятая с птичьего полета. Природа по-прежнему и навсегда будет красою вечною сиять. Нравственные законы, которым повиновались чеховские люди, сохраняют и для нас всю свою силу. Их мир остается нашим родным миром — хоть он изменился неузнаваемо.

Многое может быть оспорено в этом фильме А. Михалкова-Кончаловского, он способен вызвать раздраженные возражения, навлечь на себя упреки в чрезмерно активном истолковании одних образов, в слишком беглом «упоминании» других, породить сомнения по поводу чеховской атмосферы, воспринятой столь непривычно... Мне кажется, однако, бесспорным главное: А. Михалков-Кончаловский верен Чехову в общем ощущении великих возможностей человека, пусть даже нереализованных, в любви к красоте человека, пусть даже несовершенного, в том понимании судеб России, которые Чеховым провиделись как будущее и в которые мы сегодня, обращаясь к Чехову, вглядываемся как в наше недавнее, но полное значения прошлое.

# Гармония двух начал

*Ан. Вартанов*

**«Двое на треке».** Автор сценария и режиссер В. Коновалов. Операторы А. Бялик, В. Макаров. Звукооператор Ю. Оганджанов. Редактор В. Писарук. Центральная студия документальных фильмов, 1970.

**«Дуэль».** Автор сценария и режиссер В. Виноградов. Оператор В. Крючкин. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Н. Кузнецов. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1970.

**«Исповедь марафонца».** Автор сценария В. Сечин. Режиссер В. Сукманов. Операторы А. Дубровский, В. Ковалев, Ю. Мильнер, И. Ремишевский. Звукооператор В. Устименко. Редактор Р. Романов. «Беларусьфильм», творческое объединение «Летопись», 1971.

Не знаю, можно ли уже сейчас дать исчерпывающий ответ на вопрос, в чем состоят причины резкого увеличения общественного интереса к спорту и его проблемам, но констатировать этот процесс можно и нужно. Спорт, который еще не так давно был уделом лишь

тех, кто им активно занимался, вдруг оказался в центре внимания всех. Социологи и статистики, оперируя конкретными цифрами, указывают на то, что любое сообщение о спортивных событиях, спортивная информация самых разных уровней пользуются повышенным спросом. Спортивные репортажи по телевидению стали своеобразными рекордсменами по количеству собираемых ими зрителей. Во время крупных футбольных и хоккейных баталий улицы городов заметно пустеют: чуть ли не все их население смотрит телевизор.

Увлечение спортом, конечно, не могло не коснуться и кинематографа: каждому, кто хоть сколько-нибудь внимательно наблюдал за характером вспыхнувшего интереса к спорту, было очевидно, что присущие ему драматизм и зрелищная красота много обещали также и киноэкрану. Драма спортивного зрелища так и просилась стать основой для зрелища кинематографического. Но — многим это покажется странным — драматизм спорта, став материалом для игрового кинематографа, терял девять десятых своей привлекательности. Появление телевидения — а вместе с ним и спорта на телеэкранах — дало объяснение трудностям, которые испытывал кинематограф. Драма спорта — подлинная, непридуманная и именно в этой своей подлинности прекрасная. Попытки киноискусства сочинять спортивные драмы при любой степени изощренности и мастерства сочинителей уступают в своей прелести и напряжении драматизма самому скромному телевизионному репортажу, снабженному самым скромным комментарием.

Любопытно заметить, что лучшие, талантливейшие современные спортивные фильмы — даже когда они сделаны подлинными мастерами игрового кино — все больше тяготеют по своей образной структуре к репортажу с авторским комментарием. В этом, на мой взгляд, серьезная, принципиальная удача фильма Элема и Германа Климовых «Спорт, спорт, спорт!». Увлекательность «сюжета» этого фильма состоит именно в том, что в нем нет никакого привычного для игрового кино сюжета, что его развитие построено на соединении документальных съемок посредством авторского комментария. Спортивные драмы присутствуют в этом фильме на каждом шагу, и какие драмы! Две из них — схватка Джесси Оуэнса с Адольфом Гитлером в Берлине в 1936 году и борьба Губерта Пярнакиви на десятикилометровой дистанции в легкоатлетическом матче СССР — США в Филадельфии в 1959 году — намного глубже и человечески сложнее, чем любой из придуманных, сочиненных спортивных сюжетов.

Пафос документально точного, подлинного воссоздания реальных драматических перипетий современного спорта и реальной его красоты является, на мой взгляд, наиболее плодотворным для современного киноискусства. Недаром сегодня все больший интерес у публики вызывают документальные ленты о спорте. Следует отметить, что и кинематографистов — талантливых, ищущих — возможность рассказать о спорте языком документального кино привлекает все чаще... Если раньше, еще десять лет назад, документальные и научно-популярные ленты о спорте строились по одному и тому же репортажно-лекционному принципу и мало чем выделялись на фоне картин, посвященных другим сторонам жизни, то сегодня все чаще можно встретить картины, в которых предпринимается попытка понять внутренний драматизм поединка, ни с чем не сравнимую красоту спортивной борьбы. Говоря иными словами, мастера документального и научно-популярного кино (признаться, сегодня границы здесь становятся все более зыбкими, когда речь заходит о спортивной тематике) оперируют материалом самого спорта, и мерой успешности в разработке этого материала становятся качества, не привнесенные извне, а извлеченные из самого спорта, его специфики.

Подлинность лежащего в основе фильма конфликта, его подсмотренность в реальной жизни — вот первое достоинство фильма В. Коновалова «Двое на треке». Ту же историю — историю давнего и постоянного соперничества двух велосипедистов-спринтеров — можно было бы с величайшей легкостью сочинить, украсив ее множеством эффектных под-





«Двое на треке»

робностей, придающих сюжету бо́льшую обстоятельность и определенность. Но такого рода история — при том, что в ней четче была бы прослежена канва конфликта, что он был бы мотивирован обстоятельствами, выходящими за пределы лишь самого спортивного поединка, что мы узнали бы немало также и о личной жизни двух главных героев, — все же была бы лишена одного основного, решающего достоинства. Она была бы про сочиненных, а не про реальных спортсменов, а потому в ней не было бы той неповторимости и истинности поединка, которыми прежде всего ценен настоящий спорт и которые именно в своей подлинности были перенесены на экран.

Фильм В. Коновалова о двух известных советских спринтерах — Омаре Пхакадзе и Игоре Целовальникове. Каждый из тех, кто хоть сколько-нибудь интересуется вопросами спорта, знает эти громкие имена. Знает, что это два достойных друг друга соперника, что у первого из них громких побед на всесоюзном и международном треках больше, чем у второго, что в личных встречах чаще всего побеждает также Пхакадзе. Казалось бы, все, что может сообщить нам фильм из копилки спортивных фактов, мы знали и раньше. И все-таки фильм волнует, держит в напряжении. Почему же? По-видимому, как раз потому, что достоинства фильма лежат в его достоверности, в том, что он — не сочиненная история, а подлинный кинематографический документ.

Не забудем, что кино, пусть даже выдержанное в самых строгих традициях документализма, никогда не ограничивается констатацией суммы тех или иных фактов. Оно эти факты раскрывает как определенные жизненные ситуации и обстоятельства. В особенности эта способность кинематографа стала очевидна сегодня, когда многие технические средства кино, такие, как съемка «скрытой камерой», сверхмощными телеобъективами, синхронная запись звука и т. д. и т. п., сделали документальный фильм своеобразным исследователем самой действительности, захватывающим ее врасплох, в самом процессе ее «творения», стали тонким и точным интерпретатором фактов, их пластического и звукового содержания, стали комментатором, который синхронно вскрывает присущий им смысл.

Эту способность осмысливать увиденное, придавать ему определенное образное звучание В. Коновалов усилил тем, что право вести рассказ передал «вечно второму» Игорю Целовальникову. Его закадровый комментарий не только раскрывает некоторые, не всякому зрителю знакомые тонкости велосипедного спринта (скажем, поясняет так называемый «сюр-пляс», когда два соперника на треке не мчатся вперед, а, наоборот, стоят, сохраняя баланс на машинах, ожидая, когда у одного не хватит терпения и он бросит вызов другому), но и придает рассказу о борьбе за первен-

ство лирический оттенок. Да, да, не удивляйтесь, в фильме, где содержанием большинства кадров является яростное, беспощадное соперничество, где победителем может быть лишь один, основная интонация рассказа на редкость миролюбива и, я бы сказал, нежна по отношению к другу-сопернику.

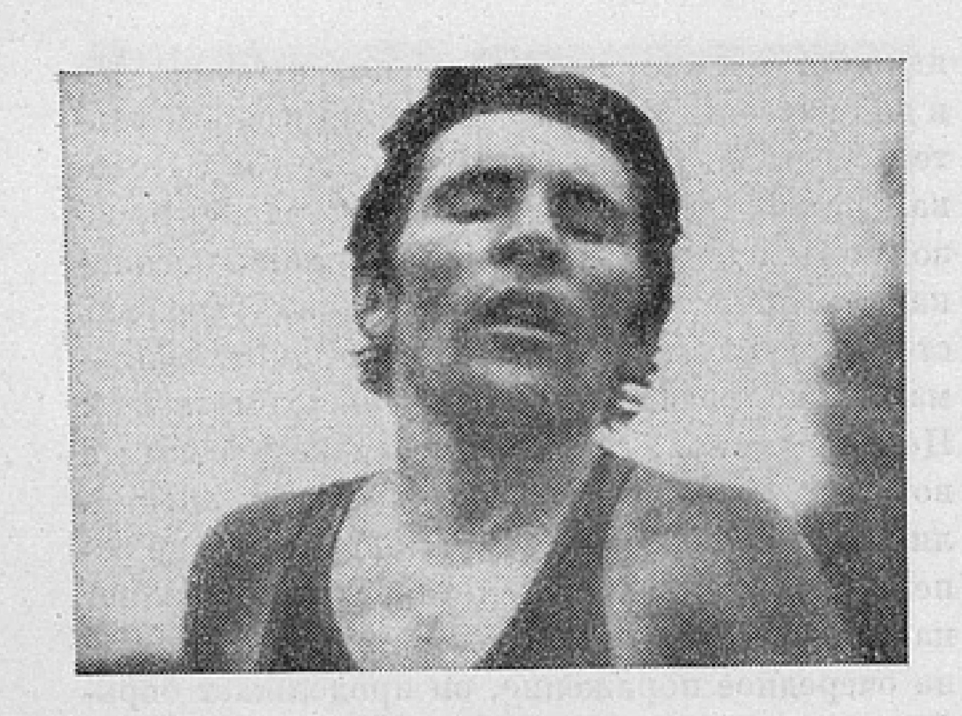
Спринт, каким он показан в фильме В. Коновалова, не только борьба, но и величайшее искусство, виртуозное мастерство, это, кроме того, игра фантазии, выдумки, это — психологическое состязание. Целовальников, по его словам, произнесенным за кадром, старается к каждой новой встрече с Пхакадзе обязательно приготовить какие-нибудь новые хитрости, а его соперник в свою очередь внимательно наблюдает за победами, которые приводят Целовальникова в финал, чтобы догадаться, что же именно припас тот для их новой встречи. Наблюдение, которое ведут спортсмены друг за другом, их внимательно-изучающее отношение друг к другу весьма сродни способностям современной кинокамеры: тут сразу же возникает принципиальное единство взгляда автора фильма и его героя-рассказчика. В эту систему отношений вскоре включаемся и мы, зрители. Смотрим на Пхакадзе внимательно-оценивающим взглядом Целовальникова! Замечаем, что ему перед стартом действительно «как будто все нипочем». А потому, вглядевшись в лицо Пхакадзе с помощью камеры еще и еще раз, замечаем на нем выражение, которое, возможно, ни разу не замечал его соперник. Замечаем то мимолетно промелькнувшее беспокойство, то мгновенно брошенный и тут же спрятанный опасливый взгляд на «работу» Целовальникова. Это напряженнейшее внимание, тщательно скрытое под добродушно-ленивой улыбкой.

Хотя фильм В. Коновалова весьма короток — всего одна часть, — в нем во весь рост встают два несхожих характера, достаточно четко очерченных. Спортивная сторона поединка на какое-то время отходит на второй план. Тем более что в том старте, который подробно снят в картине, соперники пришли «колесо в колесо», и их должен был рассудить фотофиниш: сами они так и не знали до проявления пленки, кто же из них победил. Но и для нас, зрителей, главное тут не в самом факте победы, а в том, почему же все-таки Целовальникову до сих пор так и не удалось превзойти Пхакадзе в мастерстве ведения поединка, в тактике, хитроумии, в умении выиграть столь необходимые сантиметры. Финал фильма также решен в психологическом ключе: Целовальников, перед которым ведь открыта возможность сменить велосипедную специализацию или перейти на те дистанции, где соперники полегче, чем Пхакадзе, проявляет настоящий бойцовский характер. Несмотря на очередное поражение, он продолжает борьбу, надеется все же когда-нибудь выиграть у Пхакадзе те считанные сантиметры, которые он проиграл ему сегодня.

«Двое на треке» — фильм, в котором сошлись воедино все главные достоинства современного спортивного кинодокументализма. Прежде всего не придуманное соперничество, а борьба, реально разыгравшаяся сегодня при участии известных героев-спортсменов. Гонка, запечатленная в фильме, снята без всякой инсценировки. Даже падение Пхакадзе подлинное, настоящее. У дотошных зрителей, правда, может остаться ощущение, что это падение произошло не в том именно полуфинале, который вывел Пхакадзе из числа соперников рассказчика. Но то, что велосипедист упал в ходе спортивной борьбы, — правда и никакого сомнения не вызывает.

Впрочем, если падению Пхакадзе мы верим безоговорочно, то в истинность голоса рассказчика, в то, что он принадлежит именно Целовальникову, у нас веры нет. Скорее наоборот: зритель к финалу фильма утверждается в опасении, что текст произносит актер. Уж слишком плавны и спокойны обороты, слишком силен элемент созерцательности и, если так можно выразиться, спортивного «пацифизма».

Этим же недостатком, но в еще большей степени страдает другая спортивная картина — «Исповедь марафонца». В большей степени потому, что в ней роль закадрового текста-комментария намного важнее, чем в предыдущей. Автор сценария Василий Сечин написал дей-





«Исповедь марафонца»

ствительно исповедь — взволнованный рассказ о том, чем является для человека бег на марафонскую дистанцию. «Да, — говорит герой фильма, — мы все сражаемся ради победы. Я имею в виду не ту победу, которая отмечена призами, подарками, в общем, славой. Даже те, которые, кажется, бегут марафон ради этих благ, может быть, не выдержали бы этого изнурения, если бы в глубине души не жаждали испытать также и другой победы. Самой бескорыстной победы на свете — над самим собой. Торжества человеческой способности преодолеть все трудности, добровольно взятые на себя, и выстоять».

Знающие историю появления этого сценария, знакомые со сценаристом, который не придумал эту актуальную сегодня тему (как же: многие нынче, поддавшись общему поветрию, стремятся «убежать от инфаркта»!), а рассказал о себе самом, о том, чем стал в его жизни, жизни уже немолодого человека, бег на длинные дистанции, рассчитывали услышать за кадром именно голос автора фильма. Но услышали, как и в «Двое на треке», голос профессионального актера. Пожалуй, даже еще более профессионального, чем в картине В. Коновалова. Говорят, что голос В. Сечина показался недостаточно «отработанным», неблагозвучным — его решили заменить поставленным голосом диктора-актера. И допустили явную ошибку. Потому что как раз подлинность голоса и могла придать особую, повышенную убедительность рассказу о том, как этот немолодой человек пробежал в свои годы под номером 86 по маршруту Пушкин — Ленинград... Сейчас же человека нет, а есть актер, приглашенный сыграть «немолодого интеллигента в очках».

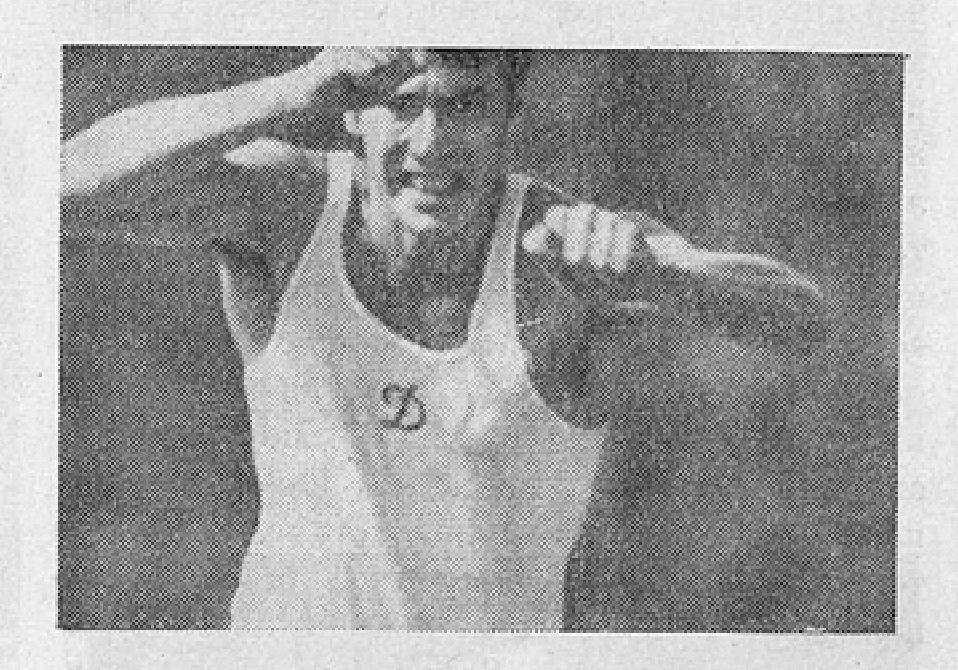
Надо сказать, что режиссер В. Сукманов вообще не смог до конца воплотить замысел фильма: к превосходному авторскому тексту он дал необязательные и чаще всего маловыразительные кадры-иллюстрации. Есть тут и дежурный ассортимент кадров, снятых на Новом Арбате, и претенциозные, лишенные всякой необходимости рисунки, и модные методы съемок (рапид, телеобъектив), применение которых вовсе не углубляет рассказ. Поэтому серьезный, раздумчивый тон авторского текста во многих местах оказывается не поддержанным изображением. И дело тут даже не в том, что в показе самого бега режиссер и операторы оказались весьма неизобретательны (исключение составляет, пожалуй, лишь серия стоп-кадров бегуна, лицо которого передает мучительность изнуряющего марафона) и что нет тут попытки индивидуализировать характеры бегунов, найти изобразительную характеристику каждого или хотя бы некоторых. Даже во внешней монотонности изображаемых событий одаренный кинематографическим чувством режиссер смог бы най-

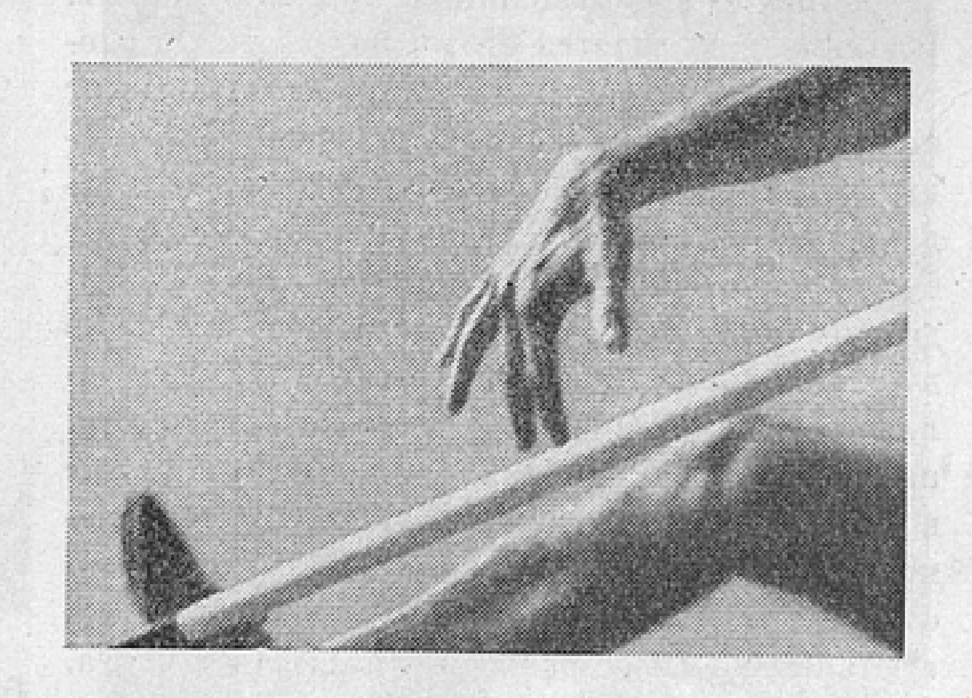
ти пластическое соответствие своему замыслу или словам сценариста. Вспомним, к примеру, превосходное соединение в фильме «Спорт, спорт, спорт!» философских стихов Б. Ахмадулиной на тему, близкую, кстати, некоторым размышлениям В. Сечина, с бесконечно долгим крупнопланным портретом бегущего марафон чемпиона Бикилы.

Такое умение органически соединять текст с изображением демонстрирует режиссер В. Виноградов в «Дуэли», снятой по собственному сценарию. Весь фильм, за исключением коротких вступительных и заключительных кадров, построен на одном локальном изобразительном мотиве — на прыжке в высоту. Спортсмены-прыгуны запечатлены камерой, которую они не замечают (в этом заслуга телеобъектива), в различные моменты — фазы прыжка. Все остальное автором сознательно отсечено. Однообразие материала усугублено единообразием примененных технических средств. Телеобъектив и рапидные съемки присутствуют буквально в каждой монтажной фразе.

Но поскольку все это не случайно, а хорошо и точно продумано, отражает определенное творческое намерение автора, то нетрудно заметить, что же дает фильму такое образное решение темы. Скажу сразу, что мне симпатична любовь В. Виноградова к физической красоте и совершенству движений человека, бросившего вызов силе притяжения. Режиссер умеет наблюдать спортсмена, показывая даже в моменты напряжения, когда, казалось бы, гримаса искажает черты лица, как красив бывает человек, поднимающийся над самим собой, над своей человеческой ограниченностью. Как раз в этих случаях телевик в сочетании с рапидом дает именно ту неожиданную пластику, которая производит о б р а з н о е впечатление. Такова сцена разбега прыгуна, снятая в лицо бегущему, причем крупным планом, так, что мы даже не видим его ног. Впечатление от этих кадров таково, что мы не ощущаем ни пространства (в этом проявил себя телевик), ни реального времени (роль рапида), ни самого характера действия (крупный план). Сначала мы любуемся необычным,







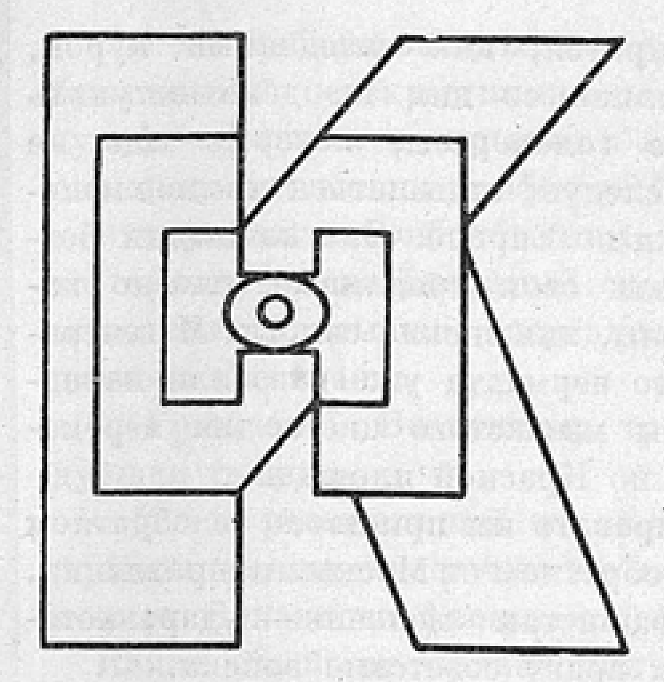
«Дуэль»

только с помощью кино достижимым пластическим образом напряжения, преодоления, а затем догадываемся и о сути происходящего. Значение этих кадров не только в открытии средствами кино той красоты спорта, которую другими способами передать было бы нельзя, но и в показе расслабления, которое чередуется у человека с напряжением, то есть во вскрытии той микродрамы, которая существует во всяком преодолении человеком препятствия.

В «Дуэли» немало кадров, которые — пусть не так свежо и убедительно, как в этой сцене, — показывают красоту, величие полета человека над планкой. И все же фильм в целом оставляет впечатление виртуозного этюда, который скорее свидетельствует о творческой силе автора, нежели о ясности цели, ради которой он хотел бы свою силу приложить. Намеренно отказавшись от текста, положившись полностью на изображение, автор, очевидно, во многом обеднил себя эмоционально. Одна из сцен фильма — показывающая кадр за кадром бесконечное множество неудачных полетов, во время которых планка оказывается сбитой, — напомнила мне сходную сцену из уже не раз упоминавшейся картины Элема и Германа Климовых. Там в точности такой же пластический мотив использован с небольшими изменениями. Прыгает на тренировках Валерий Брумель, мечтающий о возвращении в большой спорт. Планка не слушается его, и раз за разом слетает вниз, звеня об пол. Жалобный звон этот становится в итоге звуковым образом преследующей спортсмена неудачи. И наконец, когда Брумель (а вместе с ним и мы) не слышит больше этого звона, и он и мы одинаково радостно понимаем, что пришла победа, что в дуэли с силой притяжения снова победил человек, мастер! Он смотрит в восторге вверх, на оставшуюся неподвижной планку, и этот взгляд лежащего спортсмена является прекрасным образом — итогом всей сцены. В фильме же В. Виноградова дуэль человека и планки не имеет развития, не имеет и итога. Она продолжается бесконечно, не принося ничего нового в повторах, чередующихся один за другим. Приземления спортсмена в этом фильме тоже показаны неоднократно, но в них автора более всего волнует подчеркнутая рапидом эффектность самого кадра. Эффектность, не лишенная красоты, но очень уж легко достижимая. Тут-то начинаешь понимать, что в некоторых местах художника заменяет камера, а философию спорта — его технология. Преобладание изображения над замыслом в таких случаях лишает картину истинной глубины.

Три фильма о спорте, рассмотренные здесь, демонстрируют возможность трех разных способов воплощения темы. Казалось бы, в итоге можно прийти к известному выводу о единстве содержания и формы, которое необходимо соблюдать художнику в любом виде творчества.

Но кроме этого общеизвестного вывода, надо, видимо, сделать еще один: для успеха спортивного документального фильма недостаточно познать лишь подлинность спорта. Необходимо, чтобы познанию сопутствовала образная выразительность киноискусства. В их сочетании, в гармонии двух этих начал — условие надежной удачи.



# Экранная память истории

*Илья Копалин*

Сегодня, спустя тридцать лет после разгрома фашистских войск на подступах к Москве, многое вспоминается о том тревожном, тяжелом, навсегда вписавшемся в наши жизни сорок первом годе...

Железные «ежи» и наспех сооруженные баррикады перегородили широкие улицы, сгрудились на перекрестках. Окна многих зданий превращены в огневые точки — в бойницы, в амбразуры. Куда ни пойди, всюду за тобой молчаливо следят дула пулеметов, к тебе, кажется, примеряются, тебя берут на прицел орудийные стволы. Необычно выглядит Мавзолей В. И. Ленина. Не узнать и Большой театр — нет Аполлона, куда-то умчался со своей квадригой. Неузнаваемы и многие другие приметные здания привычного, родного московского пейзажа — всюду маскировка, камуфляж, чтобы сбить с толку фашистских асов, чтобы не удавалось им прицельное бомбометание.

На улицах пикеты, комендантские патрули, подвижные посты милиционеров — вооруженных, с противогазами в новеньких чехлах. По ночам над городом зависают медлительно — ленивыми китовыми тушами — аэростаты, много аэростатов: они сторожат московское небо, образуя опасное для врага воздушное заграждение.

...Вспомните (кто видел все это «в натуре»), представьте себе (кому видеть не довелось) — вот так оно и было тогда! Вот сюда, в этот город, который ощетинился и насторожился,




Плакат к фильму И. Копалина и Л. Варламова, 1942 год




Режиссер фильма И. Копалин (справа) и оператор В. Орлянкин



Начальник фронтовой киногруппы, режиссер фильма Л. Варламов

который напрягся, как взведенный курок, сюда готовились со дня на день вступить гитлеровские головорезы, которые еще не успели как следует отдышаться после хмельной прогулки по Европе. Они начищали ботфорты, драили свои уродливые, словно надутые баллоны, пижонские сапоги. И генералы кичливого вермахта уже готовили парадные мундиры мышастого цвета для церемониал-марша по Красной площади.

Но маршировать им пришлось «в обратном смысле» и в обратном от Москвы направлении. Помешала фашистам «мелочь» — удар, который нанесли врагу советские войска.

В те дни меня и ныне покойного режиссера Леонида Варламова вызвал к себе председатель Комитета кинематографии И. Г. Большаков и сообщил, что нам поручено создать фильм о наступлении Красной Армии...

Мы помчались к себе, на студию кинохроники... Впрочем, это сказано по инерции и с большим преувеличением — студии как таковой тогда уже не было, она эвакуировалась из Москвы. А мы, все те, кто остался от студии, говоря военным языком, передислоцировались с Брянского переулка, что близ Киевского вокзала, который непрерывно подвергался вражеским налетам, в относительно спокойный Лихов переулок.

Здесь обосновался штаб по руководству действиями операторов-фронтовиков и центр, куда стекались все материалы, снятые на разных участках огромного фронта. Для тех, кто дни и ночи проводил в лаборатории, в монтажной, в редакции, кто готовил к выпуску материалы для боевого киножурнала «На защиту родной Москвы», здесь был и дом. Девять номеров журнала, выпущенные в эти дни, рассказывали о героизме и мужестве москвичей, строивших оборонительные сооружения на подступах к столице и в самом городе, о патриотах-героях, не прекращавших работу на фабриках и заводах под вой сирен и гул вражеских самолетов.

...Идут годы. Давным-давно залечила Москва раны войны, исчезли шрамы, сгладились рубцы... Выросли стройные ансамбли, живописные микрорайоны.

Где же хибары военных лет с наклеенными бумажными перекрестиями на окнах? Где тупики-переулки и отрытые в садиках щели, окопчики «неполного профиля»? Где блиндажи, где подвальные бомбоубежища, куда деловито, прихватив необходимый скарб, стекались москвичи, заслышав очередное оповещение диктора Левитана:

— Граждане! Воздушная тревога... Воздушная тревога.

...И вот решительный час настал. Красная Армия перешла в наступление на всех направлениях Западного фронта.

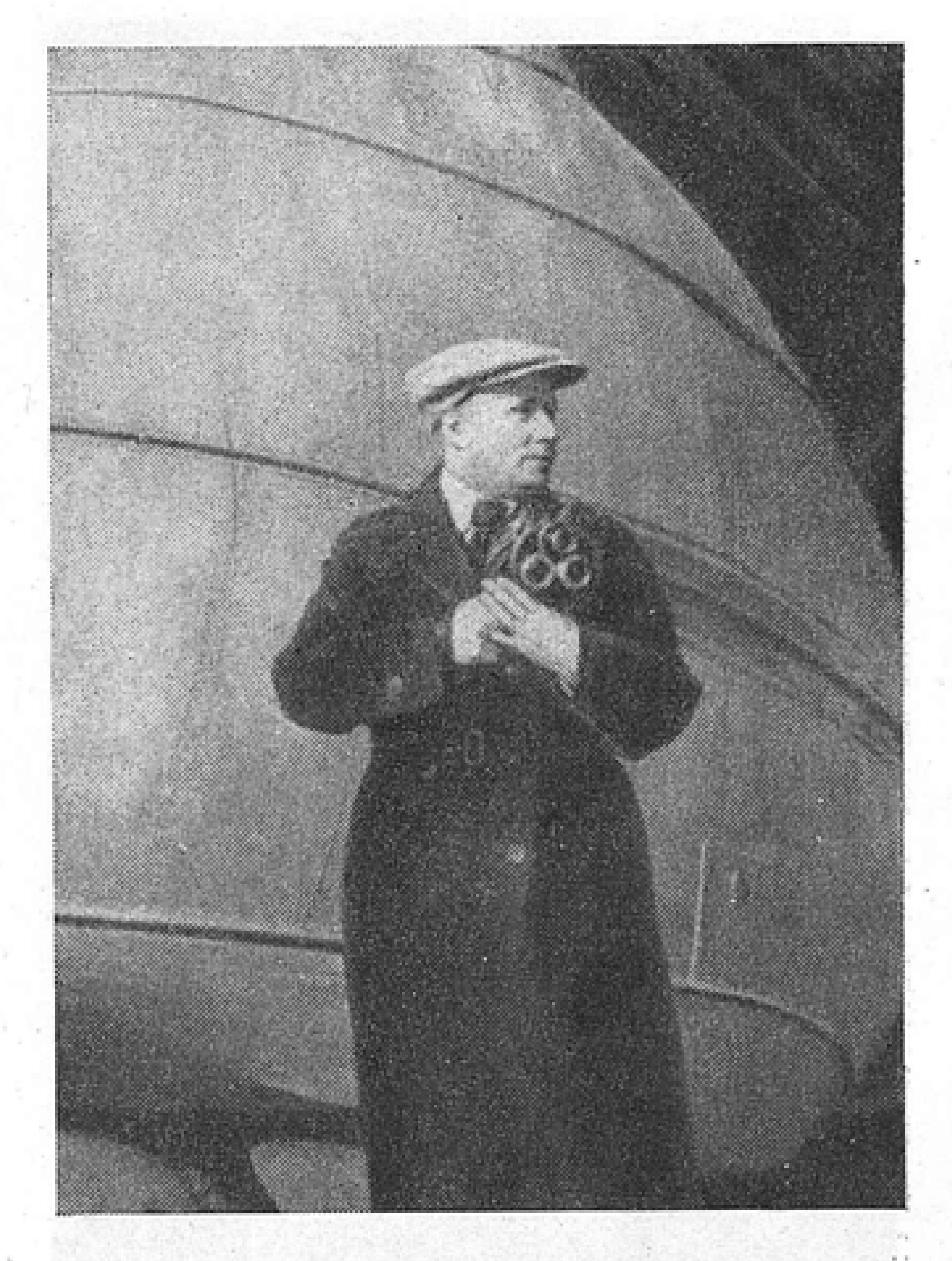
Какие это были горячие дни и для кинодокументалистов-операторов, снимавших наступление наших войск, и для тех, кто готовил очередные выпуски кинохроники, и для нас, кому было поручено создание фильма о решающей битве под Москвой!

Я и Варламов составили примерный план будущего фильма, разработали задания операторам. Конечно, этот план был весьма ориентировочным, он предусматривал только главное, основное направление фильма. Многое зависело от хода событий и от возможностей операторов снять эти события. Нужно было предусмотреть съемку нашего наступления, эпизодов разгрома фашистских дивизий у стен Москвы, отразить возросшую мощь нашей армии, высокий подъем патриотизма советских воинов, непреклонную их решимость разгромить врага.

Надо было показать и звериный облик врага, который, отступая, оставлял за собой сожженные села, уничтоженные культурные ценности и трупы, трупы замученных, расстрелянных, сожженных заживо советских людей.

Да, это надо было снимать, это надо было показать народу, всему миру.

И операторы снимали, идя с передовыми частями по следам отступающего врага. Снежная зима, тридцатиградусные морозы, при которых замерзала, становилась хрупкой пленка, трудные переходы — ничто не останавливало кинодокументалистов! Фронт был близко от столицы. Поздно ночью они, возвращаясь на студию, привозили тысячи метров бесценных кадров, готовили аппаратуру и



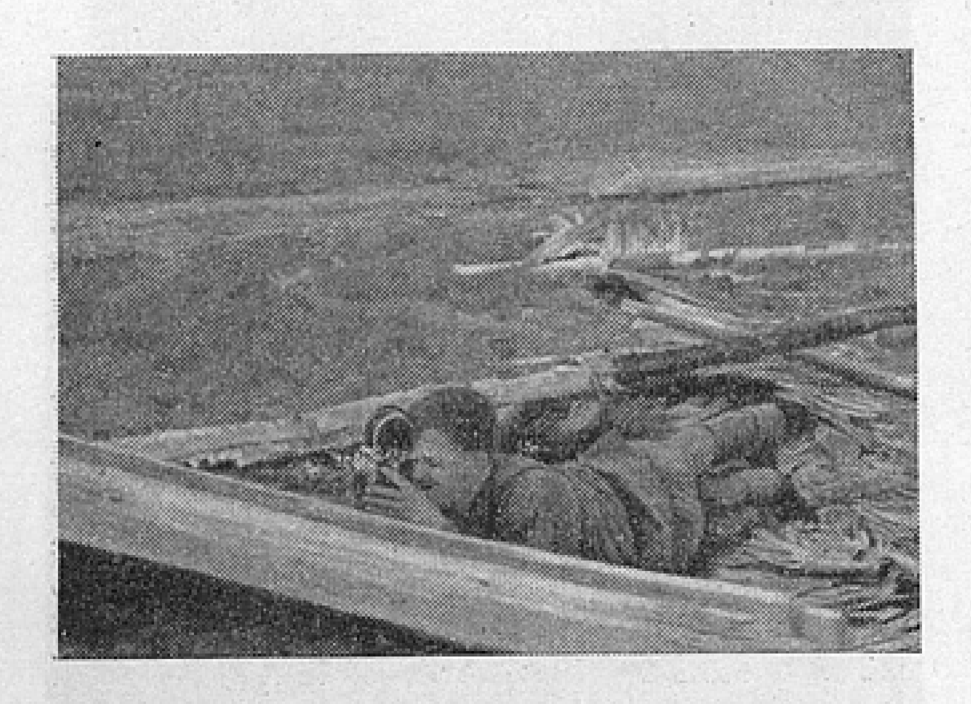
Оператор И. Беляков



Оператор Р. Кармен







**Сверху вниз операторы: Т. Бунимович, П. Касаткин, Г. Бобров.**

пленку к следующему дню, просматривали на экране отснятый материал и, прикорнув на часок, с рассветом снова уходили к линии фронта.

Вот имена операторов, снимавших разгром гитлеровских войск под Москвой: И. Беляков, Г. Бобров, Т. Бунимович, П. Касаткин, Р. Кармен, А. Крылов, А. Лебедев, Б. Макасеев, Б. Небылицкий, В. Соловьев, М. Шнейдеров, А. Эльберт, М. Сухова, С. Шер, В. Штатланд, А. Щекутьев, И. Сокольников.

Они снимали наступление наших войск, и перед каждым из них открывались страшные картины фашистского варварства.

Р. Кармен и Г. Бобров, войдя с передовыми частями в город Волоколамск, увидели виселицу на площади и восемь повешенных комсомольцев, среди них двух девушек. Операторы сняли митинг жителей города, клятву потрясенных горем советских людей отомстить врагу...

В одной из освобожденных деревень оператор А. Эльберт обнаружил сожженную избу и в ней останки заживо сгоревших красноармейцев.

Т. Бунимович и П. Касаткин сняли группу жителей, расстрелянных фашистами: стариков, женщин и детей... В стороне от них лежала женщина с ребенком. На плече и груди ребенка следы пуль...

Отступая, фашистские изверги уничтожали все на своем пути. На станции Маклец они зажгли элеваторы с зерном. Прибывшие на место пожара операторы А. Крылов и М. Шнейдеров увидели, как крестьянки, старики, дети пытаются погасить пламя и спасти хлеб...

Экран демонстрировал злобный облик фашистских захватчиков, разрушавших памятники нашей культуры, нашей истории. Они надругались над памятью Льва Толстого, разграбив Ясную Поляну. Комнату, где создавалось бессмертное произведение «Война и мир», они превратили в конюшню.

В Клину гитлеровцы разгромили дом, где жил и творил П. И. Чайковский. Они выпвырнули ноты, альбомы, разбили бюст композитора.

На всю жизнь запомнилась мне поездка к Истре. Я и оператор А. Лебедев попали туда сразу же после освобождения этого района от фашистов. Мы ехали по родным, знакомым мне с детства местам: здесь жила моя мать, мои родные. Менее двух месяцев назад я был здесь. Сейчас я не узнавал родных мест. Изменился пейзаж. Там, где были большие села, ветер гнал смрадный дым горящего домашнего скарба. Сожжен был и мой дом. Постояв у дымящихся развалин родного очага, мы двинулись дальше. Прекрасная, зеленая, тихая Истра — город, столь дорогой моему сердцу, стоял в развалинах. Взорванные, сожженные здания. Только одна высокая печная труба осталась от домика А. П. Чехова. А что сделали варвары с Новым Иерусалимом — прекрасным памятником искусства, творением великих зодчих Растрелли и Казакова! Когда мы снимали рухнувший купол собора, фашистские стервятники все еще гудели над городом, пытаясь разрушить то, что фашистам не удалось уничтожить при скоропалительном бегстве.

Надо торопиться! Надо как можно скорее сделать фильм и показать его народу, надо, чтобы все увидели содеянное фашистскими варварами. Группа работала днями и ночами. Со студии никто не уходил домой. Подвальный этаж стал не только бомбоубежищем, но и спальней и столовой.

Работа над фильмом шла параллельно со съемками. Писатель П. Павленко писал текст. Мы решили, что для фильма нужна песня — бодрая, зовущая к победе над врагом. Но кто напишет ее текст? Поэтов и писателей в Москве осталось мало, сейчас они все — в частях наступающей Красной Армии.

Кто-то подсказал, что вчера вернулся с фронта поэт Алексей Сурков. Я разыскал его в редакции газеты «Гудок». Энергичный, всегда куда-то спешивший, он и слышать не хотел «о какой-то песне для кино, когда такие события на фронте». Пришлось доказывать важность задания и даже ссылаться на авторитеты. Подумав, Сурков сказал: «Ну, вот что. Писать песню мне некогда, а есть у меня







Сверху вниз: операторы А. Крылов, А. Лебедев, Б. Макасеев



Оператор Б. Небылицкий



Оператор М. Шнейдеров

подготовленное для печати стихотворение о защитниках Москвы. Подойдет — берите».

Это был текст ставшей потом известной, популярной среди миллионов «Песни защитников Москвы». Для фильма Сурков изменил только две последние строки припева. Музыку написал композитор Б. Мокроусов, к счастью, оказавшийся в те дни в Москве.

На марше равняются взводы,
Гудит под ногами земля,
За нами родные заводы
И красные звезды Кремля.
Мы не дрогнем в бою
За столицу свою.
Нам родная Москва дорога,
Нерушимой стеной,
Обороной стальной
Разгромим, уничтожим врага!

Да, это была та песня, которая отвечала духу всего фильма!

Впоследствии с Алексеем Сурковым мы сделали не один фильм, где он выступал и как сценарист и как автор текстов.

К концу декабря в небывало короткий срок монтаж фильма был закончен и началось его озвучание.

В холодном, неотапливаемом павильоне студии оркестранты сидели в шубах, а когда бывали перерывы в работе, надевали варежки, ушанки, чтобы согреться. Иногда такое одеяние оркестрантов приводило к забавно-печальным результатам: при исполнении Пятой симфонии Чайковского кто-то фальшивил. Это повторилось раз, другой, третий! Наконец дирижер Смирнов обнаружил виновника: один из оркестрантов играл на струнном инструменте в варежках. Общий смех прервал репетицию.

По сигналу тревоги оркестр не уходил в убежище. Но вой сирен и самолетов постепенно заглушал мелодию, и тогда дирижер поневоле объявлял «перекур»...

Под Новый год, 31 декабря 1941 года, менее чем за полтора месяца с момента начала съемок, фильм был готов. Вскоре его просмотрели председатель Комитета кинематографии И. Г. Большаков, секретарь ЦК ВКП(б) А. С. Щербаков. Фильм был одобрен, но окончательная судьба его зависела от приема более высокими инстанциями. С нетерпением и тревогой мы ждали этого дня.

12 января 1942 года фильм посмотрели члены Государственного Комитета Обороны. Он получил высокую оценку, хотя были и замечания. Нам предложили усилить показ действий нашей артиллерии и технических войск, сыгравших большую роль в разгроме врага под Москвой.

Мы поправляли фильм и одновременно обогащали его новыми материалами. К этому времени наши войска освободили Можайск, Калинин, а также ряд крупных населенных пунктов. Враг откатывался от Москвы на запад, оставляя на полях, взрытых чудовищными взрывами, технику, снаряжение, боеприпасы.

Оператор Б. Небылицкий, снимая освобождение Калинина, увидел на пути отступления немцев брошенную технику, рассеянную на огромном пространстве. Он позвонил в студию, и через тридцать минут оператор И. Беляков уже снимал брошенные врагом автомашины, орудия, танки. Эти кадры мы включили в фильм, снабдив их дикторской фразой: «Дорога на Москву и... обратно!»

После внесения поправок фильм был снова просмотрен членами Государственного Комитета Обороны, и 18 февраля, в канун дня Красной Армии, был выпущен в восемнадцати лучших кинотеатрах столицы. Копии фильма полетели на фронт, в союзные страны: США, Англию, а также в Иран, Турцию и другие нейтральные государства. Американская академия киноискусства присудила фильму высшую награду — «Оскар», признав его лучшим документальным фильмом 1942 года.

Нужно ли говорить, с каким нетерпением ждал картину наш зритель — ведь это был первый фильм о нашей победе над врагом, фильм, который вселял уверенность в полном и окончательном его разгроме.

...Тридцать лет прошло с того времени, которое было запечатлено в фильме «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». В нем отразились героизм и мужество защитников столицы, радость первой победы и жгучие слезы при виде сожженных сел и городов, разрушенных памятников культуры, слезы, пролитые над могилами жертв фашизма.



Оператор В. Штатланд



Оператор А. Щекутьев



Оператор А. Эльберт



«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»



Оператор В. Соловьев



Оператор И. Сокольников

И вот мы сегодня пересматриваем свой фильм, как бы перелистываем страницы воспоминаний, навечно сросшихся с нашей человеческой сущностью, и мы счастливы сознавать, что экранная память истории дает нам возможность еще и еще раз увидеть, пережить, понять все значение той великой битвы.

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», как и целый ряд фильмов, созданных в годы войны, — это бесценная летопись нашего народа. И как же бережно надо хранить эту летопись. Ее писали операторы-документалисты, рискуя своей жизнью. Многие из них остались навсегда на полях сражений, выполняя свой долг перед Родиной и перед искусством, которое по праву называют искусством переднего края.

Молодой оператор, выпускник ВГИКа Владимир Сущинский во время съемок был тяжело контужен и лишен возможности самостоятельно передвигаться. Попросив перенести его в танк, преодолевая боль, он все же продолжал снимать из люка боевой машины. Так, при исполнении долга, он пал смертью храбрых.

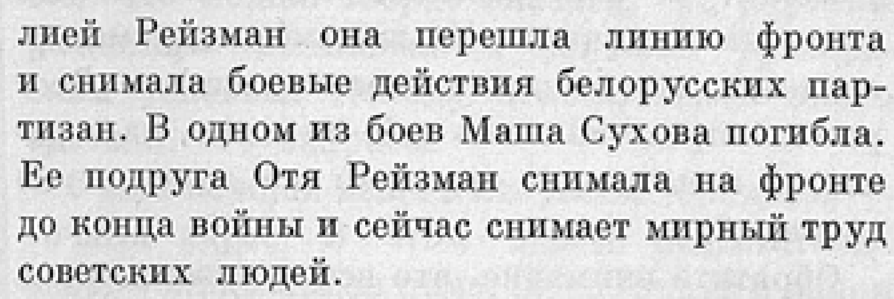
Оператор Мария Сухова начала свой путь в кино работницей кинолаборатории. Она освоила съемочную камеру, стала ассистентом оператора, а в первые дни войны попросила дать ей возможность снимать на фронте. Вместе со своей подругой оператором Отти-



«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»



Оператор М. Сухова



лией Рейзман она перешла линию фронта и снимала боевые действия белорусских партизан. В одном из боев Маша Сухова погибла. Ее подруга Отя Рейзман снимала на фронте до конца войны и сейчас снимает мирный труд советских людей.

Много боевых героических подвигов совершили советские документалисты в годы войны. Операторы П. Касаткин и Т. Бунимович не раз летали на бомбардировщиках и снимали действия нашей авиации в тылу врага...

Кинооператоры садились в самолет на место стрелка-радиста и, когда требовала обстановка, откладывали камеру и сами брались за пулемет. Так было с Б. Шером. В схватке с немецкими самолетами он сбил вражеский истребитель. За этот подвиг Шер удостоен высокой воинской награды — ордена Красного Знамени.

Операторы В. Микоша, Д. Рымарев и недавно погибший в Иордании К. Ряшенцев ушли с последними кораблями из Севастополя, снимая его героическую оборону, и снова вошли в него вместе с передовыми частями Красной Армии после освобождения города.

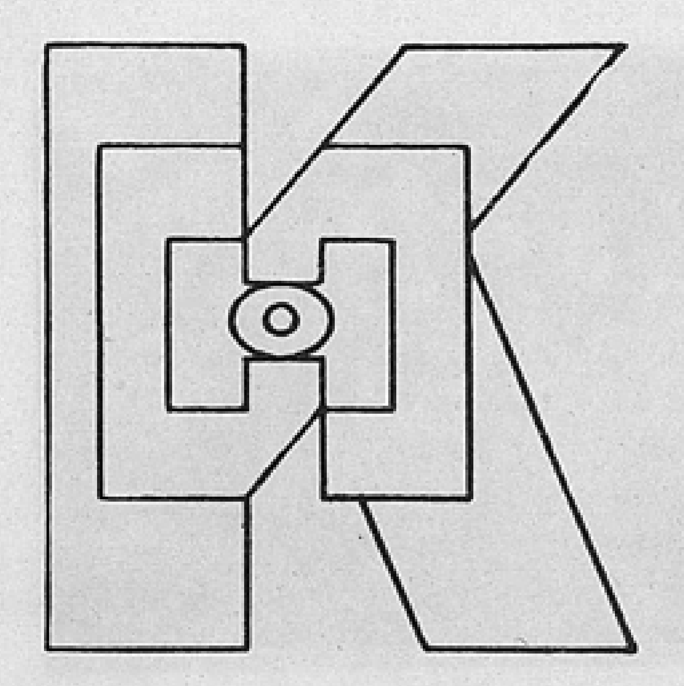
Оператор С. Гусев, попав в окружение с боевыми частями, не оставлял камеру, а когда часть с боями пробиралась к своим, продолжал снимать в тылу врага.

Это только отдельные примеры из тысячи подобных...

Передо мной записная книжка военных лет, и в ней выдержка из статьи «Правды» от 11 июля 1942 года — года тяжелых испытаний, года ожесточенной битвы советского народа с фашистскими захватчиками:

«Пройдут тяжелые времена войны, на развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начнем строить новые города, села, разбивать цветущие скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из пахотной земли обугленную ржавую сталь обгоревших немецких танков... И тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров бесценной кинолетописи великих наших дней, которую мы сейчас называем простым словом — кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети... И глядя на экран, вспомнит тогда взволнованный и благодарный кинозритель имена тех героев — операторов-фронтовиков, которые шаг за шагом, день за днем, год за годом, во имя Родины и победы фиксировали на пленку незабываемые события наших дней».

Будем же хранить бесценные кадры — эту экранную память истории. Хранить и помнить, что битва за Москву завершилась победой в Берлине.



# Детское кино

*Итоги дискуссии*

## Вызов на переживание

*Юрий Яковлев*

Спор о том, существуют или не существуют детская литература, детский театр, детское кино, давным-давно решила жизнь. Существуют! Однако время от времени возникает легкомысленная концепция, отрицающая специфику литературы и искусства для детей. Когда-то Станиславский бросил фразу о том, что для детей надо играть так же, как для взрослых, только лучше. Ее перефразировали, заменив слово «играть» словом «писать», и приписали Горькому. А некоторые теоретики возвели ее в догму, не задумываясь над полной ее нелогичностью. Ведь если для детей надо «играть-писать» лучше, чем для взрослых — и только! — то тогда все лучшие творения литературы и искусства надо объявить «детскими».

Величайший русский писатель Лев Николаевич Толстой великолепно понимал, что для детей надо писать не только лучше, но и проще, образнее, занимательнее, дидактичнее (в высоком, моральном смысле этого слова!). Он писал для детей сказки, притчи, новеллы. И все они являются образцом д е т с к о й литературы. Вспомните хотя бы историю маленького Филиппка, который сам пошел в школу. В этой новелле несколько страничек. Но какую огромную пищу дает она маленькому читателю. Тут и переживание за героя, тут и знакомство с дореволюционной эпохой, и светлый образ учителя, и неистребимая тяга маленького человека к знаниям. Но главное — драматургичность, заложенная в сюжете рассказа. Этот рассказ представляешь себе на сцене, на экране, на полотне. А ведь это не пьеса и не сценарий.

Обратите внимание, что все лучшие детские произведения можно как бы разыграть. Стихотворение Маршака «Мистер Твистер» построено по всем законам драматургии. Тут и завязка, и кульминация, и развязка. Читая это произведение, маленький читатель не может остановиться на полуслове. Его движет вперед неутомимая пружинка: а что дальше? чем кончится? кто победит? Можно назвать еще много стихотворений, рассказов, новелл, которые можно «разыграть». Очень хорошо умел «разыгрывать» любимые детьми сказки Евгений Шварц...

И вот когда в кинематографе разыгрывают настоящие детские произведения и разыгрывают их люди, понимающие и глубоко чувствующие природу детского искусства, нас ожидает успех. Я убежден, что детская литература п р о в е р я е т с я кинематографом и театром. Нам ведь известно немало произведений, которые пережили второе, и неплохое, рождение, став фильмами.

Без действенной драматургической пружины немыслимы произведения литературы и искусства для детей. Другое дело, что одной этой пружины для настоящего искусства оказы-

вается недостаточно. Чтобы это лучше понять, сравните две ленты: «Чапаев» и «Неуловимые мстители». Обе ленты о войне, в обеих стреляют, гонятся, смеются над шутками и совершают подвиги. Только в первом фильме — яркие образы, глубокая драма, события, незабываемые на всю жизнь. Во втором — «вестернская» лихость, но, как говорится, фильм с глаз долой — и из сердца вон. И тем не менее, и в «Неуловимых» есть основа, необходимая кинематографии для детей, есть «вызов на переживание».

Один из старейших мастеров детского кино Лев Голуб создал много детских картин. Они разные по художественному уровню, есть среди них настоящие удачи, есть и ленты слабые. Но можно твердо сказать, что картины режиссера пользовались большим зрительским успехом. Потому что он знает своего зрителя, его запросы.

Очень важная вещь в искусстве для детей — точный адрес. В этом адресе недостаточно знать только номер дома. Дети живут в одном доме, но на разных этажах, в разных квартирах. Письмо, посланное пятикласснику, не должно быть обращено также к первокласснику. У них разные адреса. Иной адрес и у десятиклассника. Иной — но не взрослый! Свой! В детском доме. Только на самом верхнем этаже, за которым начинается небо. Письмо с неточным адресом возвращается обратно к его автору. Значит ли это, что фильм, снятый для пятиклассника, не будет смотреть первоклассник? Будет! И что-то найдет для себя интересное, что-то поймет, а что-то останется для него «за кадром». Фильм, адресованный пятикласснику, будут с удовольствием смотреть и взрослые, если он получится удачным. Но для того чтобы письмо прочитали жильцы всего дома, его сперва должен получить один, настоящий адресат.

Сколько раз приходилось мне сталкиваться с таким явлением: режиссер начинает снимать детский фильм, но все время стремится снять его так, чтобы фильм был интересен и взрослым. Такое заискивание перед взрослым зрителем стирает адрес, и фильм оставляет равнодушным и взрослое и детское сердце.

Я часто печатаю свои рассказы в «Известиях». Может быть, я пишу взрослым о детях? Нет! Мой главный, постоянный адресат — ребенок! И взрослых тоже только тогда интересуют мои рассказы, когда они имеют точный детский адрес.

То, что существует «детская специфика», вопрос бесспорный. Но это не значит, что тут уже не о чем спорить. Спорить можно и нужно и главным образом, по-моему, за письменным столом и на съемочной площадке. Потому что сама эта «специфика» — великое искусство, дар божий! Она понимается всеми настоящими художниками по-разному и по-разному воплощается. Но пункт назначения у нее один — детское сердце.

Сторонники теории «нет детского искусства» в качестве примера приводят «Чапаева». Пример очень интересный. Интересен он тем, что этот замечательный фильм снят абсолютно точно по законам искусства для детей. В его основе — точная драматургическая новелла, с очень четким, очень энергичным сюжетом, не замутненным психологической усложненностью. В нем нет для юного зрителя ни одного «белого пятна». Я был мальчишкой, когда на экране появился «Чапаев», и на себе испытал могучую силу этого фильма. Это было не только явление искусства, но рождение героя. Только после выхода на экран «Чапаева» об этом легендарном полководце начали писать стихи. Главным образом баллады. «Чапаев» стал не только явлением искусства, но и явлением общественной жизни. Дети разделили этот фильм со взрослыми поровну. К слову сказать, большинство хороших довоенных фильмов было значительно ближе к детскому зрителю, чем современные взрослые фильмы. «Путевка в жизнь», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима»... Дети полностью понимали и принимали их. Из этих фильмов дети уносили с собой любимого героя.

Сегодняшним нашим фильмам для детей не хватает яркого героя. Героя, в которого можно влюбиться и переживать за него, как за близкого реального человека. Поколение военных детей можно смело назвать «тимуров-

ским». Сейчас растет поколение «красных следопытов». Этому поколению нужен герой мужественный, смелый, умный, неотступный, не с проблемой двойки, а с проблемой большой, тревожной, касающейся чести и достоинства человека. Герой этот должен мчаться на коне или поднимать в воздух вертолет, он должен идти в свой жизненный бой и отстаивать свои идеалы. И не надо без конца ломать копья в спорах. Надо работать. Надо вызывать юного зрителя на переживание.

Советская детская литература, благословленная Горьким, давно окрепла и стала могучей силой. За ее спиной стоят бастионы детских издательств, ей даны радио, телевидение, ее пропагандируют в школах. Детский кинематограф не имеет, к сожалению, ни такого вдохновенного благословителя, ни таких бастионов. Он молод, не всегда полноправен среди других киномуз, его иногда придерживают во втором эшелоне. В него неохотно идет молодежь, особенно обуреваемая тщеславием. Мастера посматривают свысока. Прокат, как плохой почтальон, путает адреса. Но советский детский кинематограф развивается, идет своей трудной дорогой. Идет к своему «Чапаеву». И, я верю, придет!

# Высокая миссия

## *В. Дудин*

Можно, конечно, сожалеть, что наша память мало сохраняет из того, чем жило, питалось, как откликалось на окружающее наше детское воображение. Сила его, способность в гигантском количестве, как говорят нынче, перерабатывать информацию поразительны. Но оно с годами уходит, меняется, вступают в силу какие-то иные категории, определяющие духовный облик личности, характер и умственный склад человека. Внутренний мир личности всегда в движении, изменении, в становлении все новых и новых качеств. Поэтому нужно ли сожалеть, что нынче мы иные, чем были, скажем, тридцать, сорок, пятьдесят лет назад?

Не мне одному кажется, что возрасты хороши все, были б наполнены они любимым трудом, счастьем, ощущением нужности тебя людям, чувством причастности к делам созидательным.

Однако в одном случае такое сожаление правомочно. Оно, скажем, каждый раз посещало и посещает меня, стоило мне начать работу над новым спектаклем для детей. О как было бы в этот момент прекрасно переселиться в душу ребенка! И переселяешься, в меру сил и способностей. Ибо иначе ничего не получится, иначе выйдет спектакль без адреса, никому не нужный. Уметь видеть тобою сотворяемое глазами будущего зрителя — это способность, без которой не могут добиться успеха те, кто считает своим призванием работать для юной аудитории.

Однако как часто за долгие мои годы работы в детском театре приходилось выслушивать на приемках спектаклей или пьес замечания какого-нибудь опытного до чрезвычайности, с гордым достоинством носящего свое служебное положение пожилого дяди: «Мне это не понятно, мне это не смешно, мне это неинтересно!» А зал потом и хохочет, и вскакивает с мест, и аплодирует.

Откуда этот парадокс? Мне думается, прежде всего от малого знания детской психологии, от невольного стремления подтасовывать прочитанное в детской книге или пьесе, увиденное на сцене или на экране под категории нашего, взрослого понимания. Великолепные примеры чуткой, вдумчивой, терпеливой и точной работы для детей дали Самуил Маршак, Алексей Толстой, Аркадий Гайдар, Лев Кассиль, Сергей Михалков. К сожалению, их опыт в этом плане еще далеко не лучшим образом изучен и обобщен. А делать это надо для будущей работы. Мне поэтому странными показались отдельные мотивы, прозвучавшие в дискуссии, проводимой журналом «Искусство кино», когда нет-нет да пробивалось у некоторых товарищей — странно, что даже

у педагогов! — этакое пренебрежение специфичностью творчества, обращенного к детям, недооценка его сложностей и особенностей. Товарищи, поверьте мне, практику, пагубный это путь!.. Недаром замечательный мастер театра Евгений Шварц, создавая свои сказки — какой еще есть более детский жанр! — всегда твердо придерживался принципа: это сказка для детей, а это сказка для взрослых. Одно дело «Два клена» и «Снежная королева», другое — «Тень» и «Дракон». Он в этом смысле классический пример. И здесь я готов спорить с Г. Полонским, который углядел у Шварца двойственность адреса. Да, в целом его творчество интересно всем, но каждое произведение всегда очень точно рассчитано на определенную аудиторию.

О сказках в дискуссии вообще ничего не было сказано. Напрасно. Ведь сказка—веский аргумент в споре о том, какому возрасту что интересно. Малышам, например, сказка необходима! Подросткам, естественно, подавай нечто иное. А чтобы узнать, как она нужна маленьким, побывайте, скажем, на «Сказках» С. Маршака в Центральном детском театре. Вы увидите два спектакля: один на сцене, другой в зрительном зале, бурная реакция которого на злоключения петуха и козлика трудно поддается описанию...

Но в чем дело, почему все-таки проявляются порой рецидивы высокомерного отношения к значительности именно детских эмоций, детских интересов в области искусства? Откуда это желание непременно занять его проблемами, которыми давно и успешно занимается «взрослое» искусство? Думаю, во многом повинна здесь слабость разработки этого рода проблем нашими учеными и теоретиками. Необходимость в серьезных научных рекомендациях все еще ощущается очень остро!

Вот, говорят, акселерация, раннее повзросление. То, что раньше смотрели только старшие школьники, теперь благополучно смотрят «средние», что было интересно для среднего возраста — легко воспринимает младший. Предположим, это так.

Но разве это меняет дело? Ступени-то возрастные все равно остаются, только они передвинуты на одну! Значит, и вопрос специфики работы для каждого возраста остается.

Укажу еще на одну беду, уже другого порядка. Она, во всяком случае, наличествует в детском театре, который мне известен лучше. Но, видимо, нечто подобное происходит и в кино.

Я имею в виду психологию некоторых кинорежиссеров, актеров, специалистов других профилей, работающих для детей. Они нередко рассматривают эту свою деятельность как перевалочный пункт на пути к «большому», «взрослому» искусству. Творчество для детей не является их призванием, а рассматривается ими только как «отбывание номера», как способ определиться, стать на ноги. При таком взгляде на самих себя они, естественно, озабочены тем, чтобы на, так сказать, детском материале продемонстрировать свои способности на «большее». И попадают в детские спектакли и фильмы идеи и приемы отнюдь не детские, а их создатели с удовольствием предаются потом рассуждениям о необходимости «двойного адреса», чтобы и детям было интересно и родителям, что это-де позиция, что это, видите ли, учет новой психологии современного ребенка. И того эти товарищи понять не хотят, что работа только для детей — это немало! Это грандиозно, это может занять всю жизнь творческого человека и внести его имя в историю искусства.

Разве обделены были талантом Александр Александрович Брянцев или Наталья Сац — эти рыцари детского театра, рыцари искусства для детей! У них и надо учиться нашей творческой молодежи, оказавшейся в орбите детского кинематографа. Им подражать.

Глубоко убежден, что лучшие произведения для детей всегда создают энтузиасты, люди, сознательно и мудро отдающие свой талант благородному делу воспитания юного поколения, поколения, которое им понятно и близко, с которым они умеют разговаривать на о б щ е м  я з ы к е.

# В поисках адресата

*В. Кичин*

В дискуссии о судьбах детского кино прозвучала важная мысль. «На экране, — заметил писатель Иосиф Дик,— для ребят нужна не игра, а настоящее, серьезное дело — только тогда они поймут, что авторы фильма не играют с ними в поддавки».

Правда, здесь, на мой взгляд, необходима оговорка. Вряд ли стоит все-таки противопоставлять в детском фильме «игру» «серьезному делу». Да и сам И. Дик двадцатью строчками ниже пишет об «атомной силе приключенческого жанра», «о детском вестерне», признавая незаменимость озорной игры в мире детства. Вероятнее всего, в пылу полемики тут им была допущена терминологическая неточность.

Однако слова о необходимости «настоящего дела» были сказаны, и они очень важны.

Мы дружно ругали в свое время «Человека-амфибию». Ругали справедливо. А подростки шли на фильм снова и снова, потому что дефицитная на нашем экране романтическая окрыленность — к сожалению, на этот раз скорее видимость ее — в нем была. И начисто отсутствовала во многих фильмах с вполне благополучной репутацией, почему мир этих картин и оказался куда более далеким от современного подростка, чем придуманная А. Беляевым судьба «человека-рыбы» с его неистовым стремлением к правде и справедливости.

«Несбывшееся зовет нас», — писал Александр Грин. Захватывающей возможностью сопережить вместе с литературными персонажами настоящие, полные взрослых трудностей, взрослой героики события привлекают юного читателя Аркадий Гайдар и Лев Кассиль, Жюль Верн и Майн Рид. Романтикой будущего, в котором представители подрастающего поколения хотят чувствовать себя хозяевами, завоевывают сердца братья Стругацкие и Станислав Лем, Рей Брэдбери и И. Ефремов.

«Зов будущего». Даже старые сказки об Илье Муромце, о бесстрашном Иване и о поверженном Кащее с поразительной педагогической мудростью помнили о нем. Читая их, мы переставали быть пассивными наблюдателями, мы лезли в самую бучу, претендуя если не на главную роль витязя, то хотя бы на роль его оруженосца.

Вот и в кинематографе — сильные, активные, значительные герои заставляли подростков вновь и вновь смотреть «Щорса», «Котовского» с незабываемым Мордвиновым, «Молодую гвардию», «Тринадцать»...

В наш век социологических исследований увлечение анкетами приняло всеобщий характер. Года два назад довелось и мне принять участие в довольно кустарном, но в общем небезынтересном опыте. Энтузиасты из московского кинотеатра «Молния», давно и успешно работающие с детской аудиторией, распространили по просьбе журналистов среди своих подопечных анкету, отнюдь, впрочем, не претендующую на научность и полноту. Задачей было узнать, кого предложили бы в герои новых фильмов юные посетители детского кинотеатра, в какой мере пожелания подростков совпадают с реальными тематическими направлениями нашего кино.

Вот наугад несколько ответов.

— Хотим узнать о жизни ребят борющегося Вьетнама, — пишут две девочки-семиклассницы.

Для справки: нет художественных фильмов о Вьетнаме; хуже того, почти нет картин, в которых рассказывалось бы о жизни детей за рубежом.

— Предлагаем Минина и Пожарского, героев русской истории, — отвечают восьмиклассники.

Но нет новых картин о борьбе против татаро-монгольского нашествия, нет новых фильмов о подвигах Суворова, Ушакова, нет вообще новых картин о русской истории. Никто не брался за эти темы после Эйзенштейна, Пудовкина, Петрова, Ромма.

— Хочется увидеть фильмы о жизни животных, — пишут в своих анкетах семиклассники и называют в числе любимых зарубежные ленты «Рожденная свободной», «Флиппер». Советские кинематографисты редко обраща-

лись к подобным темам. «Повезло» в кино, кажется, лишь собакам: ленты о Джульбарсе, Мухтаре пользуются и сегодня прочной привязанностью юных зрителей, как и талантливые работы Александра Згуриди.

Ребят привлекают невыдуманные герои, реальные судьбы. Особую силу в их глазах имеет документированность изображаемого. Вот почему в анкете среди предложенных героев сравнительно мало литературных персонажей, зато есть Саша Чекалин и Виктор Талалихин, Николай Гастелло и Юрий Гагарин.

Целые области детской жизни таинственным образом ускользнули из поля зрения кинематографистов. Почти нет фильмов о пионерской жизни, о юных спортсменах; для кино, кажется, не существует ни увлекательной игры «Зарница», ни школьных кружков и мастерских, ни веселых летних походов. Так и не появилась на отечественных экранах фантастика.

Говоря об этом «ребячьем счете» кинематографистам, я менее всего озабочен наивной мыслью заполнить прорехи в тематических планах киностудий. Кинематограф — не хрестоматия по истории, не серия иллюстраций к педагогическим курсам. Речь идет о вещах принципиальных — о тревожащем разрыве между уровнем духовных потребностей современного подростка и уровнем того, чем располагает экран, о расхождениях между «спросом» и предложением. Хочется кинорассказа о подвиге, о жизни «на переднем крае», серьезного разговора о современности, взятой в серьезных и острых ее конфликтах. А на экранах все еще частенько гуляют благонравные или, наоборот, живописно шаловливые девочки и мальчики, погруженные в свой микромир, занятые своим мини-делом. Тоска о гайдаровских горизонтах, о жюльверновской романтике и гриновской мечтательности остается неутоленной.

В последние годы спор об адресе кинопроизведения приобрел бурный характер. Появилось даже нечто вроде манифеста: эпатирующий теоретиков титр в начале картины Ролана Быкова «Внимание, черепаха!»: «Кинокомедия для самых маленьких детей, их старших братьев и сестер, их пап и мам, а также дедушек и бабушек». Появилось и телевизионное интервью, в котором Ролан Быков говорил об идее «семейного кинематографа», о необходимости создавать фильмы, интересные решительно всем поколениям. Термин «безадресность» стал все чаще заменяться словом «всеадресность» — и в этом уже зазвучали для некоторых воодушевляющие, поощрительные ноты.

Сама по себе идея, говорят, не нова: мировое кино тоже озабочено завоеванием семейных аудиторий. Были в старину журналы «для семейнаго чтения». Достаточно, впрочем, сусальные.

Я чрезвычайно высоко ценю то, что делает Ролан Быков в кинематографе. Верность его детскому кино, увлеченность им не могут не вызывать самых искренних симпатий. И все же хочется спорить: исповедуемая сейчас Быковым теория «семейного фильма» способна, думается мне, на практике вывести на довольно зыбкую почву.

Фильм, которому «все возрасты покорны»,— разве это не одна из самых завидных оценок, какую только может заслужить произведение искусства?

Однако это оценка *результата*.

Но я с трудом представляю себе такой тезис в качестве руководства к действию. Можно, конечно, попытаться скрупулезно совместить интересы «их братьев и сестер, их дедушек и бабушек». Только не уподобится ли при этом кухня творческая кухне, простите, натуральной: добавим немного сиропа для Танечки и Ванечки, а теперь слегка поперчим — для папы, он такое любит. Прошу прощения за вульгаризаторство, но это предположение кажется мне недалеким от истины: ведь и в талантливой картине «Внимание, черепаха!» явственно различима последовательная цепь авторских обращений — то в сторону смышленого малыша, то в сторону его смышленого папы.

Задаться целью сделать фильм, «интересный для всех», по-моему, нельзя, как нельзя запланировать создать в текущем квартале

один фильм необычайно талантливый и два просто талантливых. Это уж — как получится.

Мы часто спорим о темах, доступных или недоступных маленькому зрителю, и куда реже — о том, как, какими средствами эти темы решаются, в каком ракурсе рассматриваются. А ведь именно здесь древо искусства начинает неудержимо ветвиться, и мощную его крону уже не укрыть в рамках строгой возрастной классификации и выверенных искусствоведческих теорий — что-нибудь все равно окажется за их пределами.

Классики литературы — возьмем намеренно хрестоматийные примеры — адресовались детям без боязни. Для тех, кто поменьше,— «Сказка о мертвой царевне» Пушкина, назидательные притчи Л. Толстого, «Что такое хорошо...» Маяковского, «Тараканище» Чуковского. Для тех, кто постарше, — «Судьба барабанщика» Гайдара, «Том Сойер» Марка Твена... «Сказку о рыбаке и рыбке» мы не поставим рядом с «Годуновым», но кто рискнет утверждать, что то была литература «со скидкой на возраст»!

Однако к «Тому Сойеру» мы можем вернуться и в более зрелом возрасте и, право же, получим удовольствие. «Отцы и дети» входят, как известно, в школьные программы, но это не мешает нам почитать тургеневский роман все-таки литературой для взрослых, а вовсе не детской и уж, конечно, не для «семейного чтения».

Как же тут быть?

Тонкая, хрупкая в общем механика того, как раскрывается тема в произведении искусства, вряд ли способна выдержать неуправляемый напор стихий, неизбежный при странной ориентации на юг, север, восток и запад одновременно. Не слабость, не зрелость, ущербность того или иного возрастного слоя она имеет в виду (так часто думают и потому, кажется, обижаются за детей), а специфические для этого возраста круг интересов, эмоциональный настрой, уровень нравственной зрелости. Детскую жадность к знаниям, к большим и маленьким открытиям. Романтическую устремленность подростка. Юношеский максимализм. Можно относиться к этим прекрасным качествам с этакой взрослой снисходительностью. А можно взять их в союзники — и тогда появляются такие разные, но такие близкие в своей точной возрастной ориентировке фильмы, как «Дети капитана Гранта», «Золушка», «Друг мой, Колька!». Они отвечают главным потребностям растущей личности на каком-то этапе ее развития и потому объективно являют собой своеобразное исследование ее мира. Да, да, даже «Дети капитана Гранта», этот «чисто приключенческий» фильм с его романтической наивностью и чистотой красок, и он тоже воскрешает для нас с удивительной свежестью мироощущение подростка.

«Кто весел, тот смеется, кто хочет, тот добьется», — пел, помнится, сверстник наш Роберт свою знаменитую песенку, и мы знали совершенно точно, что будут в жизни каждого из нас и моря и горы и каждому предстоит их открывать самому. Была эта прекрасная пора, когда будущее лежало перед тобою как географическая карта, и роза ветров в углу — символ романтики, человеческого могущества, пьянящей радости открытий. Искусство кино зовет подростка за собой, в его взрослое будущее, к испытаниям, которые впереди.

Для человека постарше подобный фильм станет воспоминанием — воспоминанием чувств, более острым, нежели воспоминание холодного ума — и этим будет ему дорог. Для подростка мир этого фильма — мир реалий, и потому мир бесконечно увлекательный.

Мы пришли, как видите, к той же «всеадресности», но с другой стороны. Она родилась, пусть это прозвучит парадоксом, из точного адреса фильма. Авторы такого фильма умеют найти в душе подростка струну, способную откликнуться на «зов будущего» и заставить ее зазвучать сильно и ярко.

Не в этом ли умении одна из основ детского кинематографа? И не в забвении ли этого принципа одна из существенных причин затянувшегося затишья на детском экране?

Но ведь написал же А. Грин эти строки: «Несбывшееся зовет нас...» Почему бы и нам не вооружиться в дорогу этим девизом?

Выступлениями писателя Ю. Яковлева, режиссера детского театра В. Дудина и критика В. Кичина мы завершаем обмен мнениями, начатый статьей Даля Орлова «Недетские заботы детского кино» («ИК», 1971, № 5). В обсуждении вопросов, поднятых в этой статье, приняли участие редакция журнала «Семья и школа», учителя средней школы С. Гуревич, И. Вайль, И. Кленицкая, Ф. Нодель, кинодраматурги А. Гребнев, Г. Полонский, И. Дик, С. Лунгин, М. Бременер, А. Хмелик, научные сотрудники исследовательских институтов, занимающихся вопросами воспитания детей, М. Алемаскин, С. Иванова, В. Максимов, Ю. Рубина, критики К. Парамонова, Л. Иванова, Л. Аннинский, режиссеры И. Фрез, Б. Дуров и другие (см. «ИК», № 9 и 10). В целом дискуссия показала, как много серьезных и еще не решенных вопросов стоит сейчас перед детским кинематографом и как важно привлечь к ним внимание.

Тем более что никогда еще роль детской кинематографии в духовной жизни советского общества, в решении идеологических задач, стоящих перед народом, не выступала в таком ярком свете, не обрисовывалась так выпукло и полно, как сейчас, после XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

В Отчетном докладе ЦК КПСС съезду, с которым выступил Л. И. Брежнев, говорится: «Великое дело — строительство коммунизма невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы».

В этих словах — целая программа действий, творческих поисков и свершений для всего советского искусства, в особенности же для мастеров, посвятивших себя созданию фильмов, книг, спектаклей, непосредственно обращенных к тем, кто еще находится в стадии формирования своего мировоззрения, нравственного кредо, кто еще только готовится перенять эстафету из рук своих отцов и дедов. Детское кино, так же как и детский театр, детская литература, стремится заложить основы той нравственной программы, которой будет потом руководствоваться человек на протяжении всей своей жизни, помочь кристаллизации тех черт его характера, которые затем раскроются в творческом труде на благо всего советского народа.

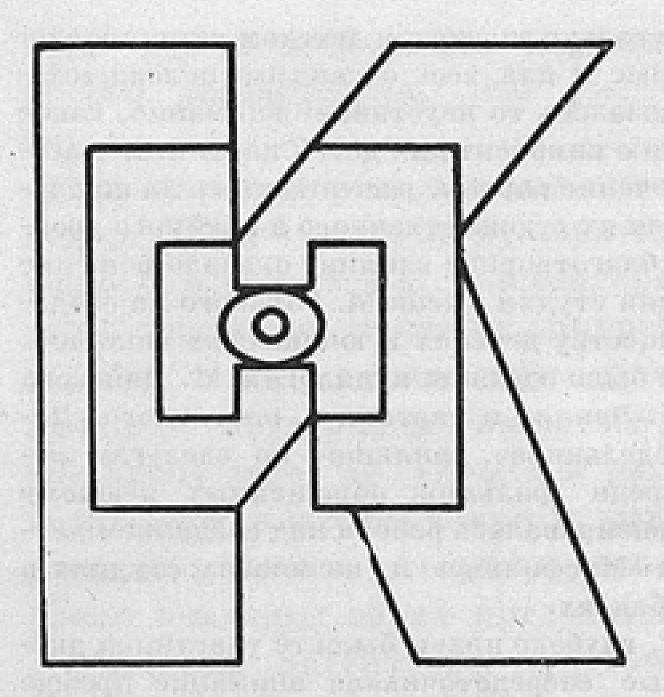
Вот почему особой поддержки заслуживают те из участников дискуссии, кто, вспоминая мысль Гайдара о том, что детей надо сразу же приучать ощущать себя гражданами, ответственными за жизнь, в которой им быть не наблюдателями, а созидателями, призывали развивать детскую кинематографию как кинематографию больших проблем и вопросов, бороться с сюсюканьем и ложной идилличностью, воспитывать юных зрителей на характерах крупных, ярких, отмеченных той сознательностью и внутренней зрелостью, которые, как подчеркивал Л. И. Брежнев, составляют неотъемлемую черту человека коммунистического мироощущения, патриота и интернационалиста.

За последние годы в советском детском кино произошли несомненные и для всех очевидные положительные сдвиги. Сказалось то неустанное внимание, какое уделяет созданию кинолент для детей партия. В частности, на увеличение картин, рассчитанных на школьников, на подъем их художественного и идейного уровня глубокое и благотворное влияние оказало решение о переориентации студии имени М. Горького на создание по преимуществу детских и юношеских фильмов. На этой студии были сделаны и дилогия М. Донского о юности В. И. Ленина и картина С. Ростоцкого «Доживем до понедельника», занявшие по заслугам ведущее место среди фильмов, обращенных к юному зрителю. Активизировалась работа над созданием детских картин на «Мосфильме» и на многих студиях в союзных республиках.

Тем не менее, глубоко правы были те участники дискуссии, которые сосредоточивали внимание прежде всего на нерешенных задачах и с тревогой говорили о том, насколько еще отстает детское кино от запросов детской аудитории, насколько интересы детей шире, богаче, чем те картины, какие им подчас предлагают киностудии, как плохо представляют сценаристы и режиссеры, работающие для детей, как и о чем надо сейчас разговаривать с аудиторией детских киносеансов. Не потому ли так много у нас фильмов, отмеченных печатью серости, однообразия, примитивной дидактики, ограниченных таким узким кругом наблюдений и такой «камерностью» тем и сюжетов, когда режиссер и сценарист как бы становятся на корточки, чтобы «опуститься» до уровня своих зрителей. А те ждут от них не плоских назиданий, а серьезных раздумий о жизни, а характеров, способных овладеть воображением подростка, увлечь его мужеством, непримиримостью к двоедушию, эгоизму, мещанству.

Но раздумий о жизни, соответствующих той ступени, на которой находятся дети нашей сложной, нашей бурной эпохи, и даже в чем-то опережающих их собственные мысли о школе и, главное, о деятельности, предстоящей им за школьным порогом, в фильмах для детей все еще мало. В то же время, как показала дискуссия, решению задач, стоящих перед детским кино, не помогают и те, кто думает, что ребенку нужно «вообще хорошее кино», а всякий разговор о специфических особенностях фильмов, ориентированных на детей и юношество, расценивают как призыв к «опусканию планки», к дидактике и т. п. Нет, у каждого возраста все же свой круг интересов, уровень понимания жизненных проблем, свой круг чтения и т. д. И забыть об этом значило бы утопить работу над созданием умных и содержательных фильмов для детей в потоке общих фраз, отвлекающих внимание от специфических проблем, стоящих именно перед этим видом киноискусства.

Дискуссия, вызванная статьей «Недетские заботы детского кино», разумеется, не решила, а только в какой-то мере способствовала решению всех этих вопросов. В будущем году мы намереваемся еще не раз вернуться к анализу задач детского кино, к анализу фильмов, адресованных советской детворе.



# Книга про Эйзенштейна

*В. Шкловский*

**Как мы понимаем своих современников?**

В 30-е годы всенародный успех пришел к новой группе советских мастеров — С. Юткевичу, Ф. Эрмлеру, Г. Козинцеву, Л. Траубергу, братьям Васильевым.

30-е годы в советском кино шли под знаком триумфа «Чапаева», «Встречного» и «Максима».

У триумфаторов 20-х годов, Эйзенштейна и Пудовкина, к тому времени на счету оказались «Старое и новое» и «Простой случай», картины, вызывавшие дискуссии, но не имевшие широкого признания.

И тогда возник спор об искусстве понятном и непонятном. Спор не новый.

На Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, происходившем в начале января 1935 года в Москве, Сергей Васильев, встреченный бурными аплодисментами, сказал:

«Мы говорим о простоте и говорим много. Сегодня здесь повелась традиция: Юткевич говорил с Жорж Занд, Эйзенштейн разговаривал вчера с Вагнером. Позвольте и мне поговорить с одним «творческим работником»: «Как только искусство высших классов выделилось из народного искусства, так явилось убеждение в том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам. А как только было допущено это положение, так неизбежно надо было допустить, что искусство может быть понятным только для самого малого числа избранных...

Так и говорят прямо теперешние художники: я творю и понимаю себя, а если кто не понимает меня, тем хуже для него... Но если большинство не понимает, то надо растолковать ему, сообщить ему те знания, которые нужны для понимания. Но оказывается, что таких знаний нет, и растолковать произведение нельзя, и потому те, которые говорят, что большинство не понимает хороших произведений искусства, не дают разъяснений, а говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разъяснять, а приучать. А приучить можно ко всему, и самому трудному. Так можно приучить людей к гнилой пище, водке, опиуму, так можно приучить людей к дурному искусству, что, собственно, и делается... Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем.

Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждения...

Не может быть непонятно большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени... Так что столь любимые, наивно принимаемые культурною толпой доводы о том, что для того, чтобы почувство-

Окончание. Начало см. «ИК», 1971, № 1, 2, 3, 5, 11.

вать искусство, надо понимать его (что, в сущности, значит только приучаться к нему), есть самое верное указание, что то, что предлагается принимать таким образом, — есть или очень плохое искусство, или вовсе не искусство!»

Это сказал Лев Николаевич Толстой»*.

Так сказал с трибуны большого собрания кинорежиссер Сергей Васильев, один из авторов прославленного «Чапаева».

Его цитата состоит из сдвинутых и абсолютизированных кусков. Если взять произведение, из которого она извлечена — «Что такое искусство?», — написанное Толстым в 1897—1898 годах, то окажется, что цитата собрана из высказываний, взятых со страниц 107, 108, 109, 110 (см. Юбилейное издание, т. 30, М., ГИХЛ, 1951).

Между тем надо брать весь трактат в его сложности и в его выводах. Сам трактат занимает много страниц: он идет с 27 страницы по 195-ю. Кроме того, он содержит прибавление и полтома вариантов. Основан он на том, что правда — это христианская религия и хорошо в искусстве то, что соответствует ей, например повествование об Иосифе Прекрасном (стр. 161—162).

Толстой думает, кроме того, что понятно и правильно искусство его времени, то есть конца XIX века.

В этой же статье Толстой, как об этом речь пойдет дальше, писал о Пушкине, о балете, о Бетховене, о Золя, Бурже, Гюисмансе, Киплинге, что они непонятны и не нужны. Он считал «Дон-Кихота», комедии Мольера непонятными и бедными по содержанию.

В примечании он пишет: «При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства...» Исключение делает Толстой для своих рассказов «Бог правду видит» и «Кавказского пленника»**.

Нет ничего коварнее цитат: выпишешь хорошую мысль, сделаешь из нее карточку, поставишь ее в картотеку и забудешь, что было написано вокруг цитаты: мысли, переписанные в карточки, черствеют.

Лев Николаевич говорил в разное время разное: и всегда говорил серьезно, обдуманно; но он был человеком крайностей.

Трактат «Что такое искусство?» вместе с черновиками и вариантами занимает в 30-м томе Собрания сочинений более 400 страниц и весь полон противоречий. Цитаты из него нельзя приводить как окончательное решение вопросов:

1. Что такое искусство?
2. Для чего оно нужно?
3. Каким оно должно быть?

Приведу кратчайшую цитату. Толстой пишет, что получает десятки писем от крестьян — почему распространяются книги Пушкина, почему отмечают 50-летие его смерти...

Толстой сочувствует сомнению крестьянина: «Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные»*.

Это написано в основном тексте трактата.

Толстой хотел быть аскетом.

Он отрицательно относился к опере и еще более отрицательно к балету. В той же статье он писал: «Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образованному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравится это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям»**.

* «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 113.

** Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, Юбилейное издание, т. 30. М., ГИХЛ, 1951, стр. 163.

* Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 171.

** Там же, стр. 31.

Это написано про русский балет, который и в то время был лучшим балетом в мире.

Через тридцать два года по сценарию Г. Александрова была снята картина «Спящая красавица», заключающая в себе пародию на балет.

Картина успеха не имела.

Советский балет продолжал существовать, появились новые мастера, известные нам и всему миру. Оказалось, что балет нравится не только «развращенным мастеровым» и «молодым лакеям», но и «образованному человеку» и «рабочему человеку».

Васильев неправильно принял как вечный закон высказывания Толстого, противоречивые, порой несправедливые и постоянно им самим опровергаемые.

Как же относился Лев Николаевич к старому искусству? Возьмем цитату из той же статьи: «Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи — всего Рафаэля, всего Микеланджело с его нелепым «Страшным судом», в музыке всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом...»*.

Дальше идет перечисление современных Толстому писателей и музыкантов: Ибсена, Метерлинка, Верлена, Вагнера, Листа, Берлиоза, Брамса, Штрауса и других.

И Толстой, решив, что для народа нужно другое искусство, сам стал писать народные рассказы, которые широко печатал в издательстве «Посредник».

Изменилось время, повысилась культура народа. Народ понял Толстого. Народ читает «Войну и мир», «Хаджи-Мурата», «Анну Каренину». Народные рассказы почти забыты.

Толстой мнения современного ему крестьянина расширил до общечеловеческого отношения к искусству.

Но мы знаем из книги Гольденвейзера «Вблизи Толстого», как сам Толстой говорил, что во время его молодости Шопен считался непонятным музыкантом. А потом сам Толстой любил и понимал Шопена, считая его простым и ясным.

Понятное и непонятное искусство — это очень сложное явление. Искусство Софокла и Эсхила было понятно, вероятно, довольно узкому кругу свободных граждан Греции. Но оно пережило свое время. Его любили и Маркс, и Энгельс, и Ленин. Оно было основано на мифологии, но пережило эту мифологию и живет в наше время переключенным, переосмысленным, измененным, понятным и доступным.

И такой строгий к себе писатель, стремящийся стоять на точке зрения крестьян, как Глеб Успенский, в свое время написал очерк «Выпрямила», в котором рассказал о красоте Венеры Милосской, о том, как эта статуя нужна всему человечеству.

Всегда ли был понятен Сергей Михайлович Эйзенштейн? Не всегда.

А «Чапаев» Васильевых был сразу принят и понят.

Картина очень хороша и бескомпромиссна. Она живет вниманием зрителей.

Можно ли это объяснить так, что искусство Васильевых выше искусства Эйзенштейна? Вряд ли Васильевы это думали, хотя они понимали и видели ошибки Сергея Михайловича.

Кино стало известно всем, его везде смотрели. Те построения, которые по необходимости нужны в каждом искусстве и как бы лежат в его словаре, стали понятны зрителям. Опыт советского кино создал не только «Чапаева», но и зрителей для «Чапаева».

То, что казалось непонятным — перерывы действий, переносы места действия, наплывы, изменение точек съемок и другие знаки кинематографического препинания, — все это вошло в сознание нового зрителя.

Новое искусство стало понятным.

Есть старая русская пословица: «толк-то есть, но не втолкан весь»; здесь смысл в том, что если важное высказывание или предмет могут быть не понятны, хотя они нужны, то

---

* Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 125.



«Иван Грозный». Рабочий момент. Слева направо: А. Абрикосов, Н. Черкасов, М. Жаров, С. Эйзенштейн, Э. Тиссэ

толк надо втолковать, освоить, не торопясь и не хитря.

Есть у нас в Москве площадь Маяковского. На ней стоит Маяковский. С правой стороны его на торцовой стене дома, стоящего на противоположной стороне улицы Горького, написаны слова Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком». Это дано в объявлении о советских художественных журналах.

Что такое понимание искусства? Приходит ли оно к народу даром?

Помню просмотр «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова. Прослушав и просмотрев эту картину, вышел я на улицу и пошел не в ту сторону, куда мне надо было идти: был оглушен. Прошло двадцать лет. Случайно я опять посмотрел эту картину. Она мне стала понятной. Во-первых, изменился способ проекции, иначе стали записывать звук. Во-вторых, изменился мой художественный опыт. Я больше видел и ближе подошел к тому, что предугадал другой художник.

Это не означает, что всякая вещь, кажущаяся непонятной, непременно станет понятна, непременно будет принята. Это обозначает другое — что не всегда надо, если ты что-нибудь пока не понял, считать вопрос уже решенным.

Тем не менее, надо обязательно стараться работать так, чтобы тебя поняли сразу, хотя это и не всегда сбывается.

Теперь, поговорив о старости, вспомним молодость, необходимую, как свет для съемки и для получения четких снимков.

В кино есть печальный термин «уходящий объект». Поясню примером: когда снимают снег, то обычно опаздывают.

Все понятно: зимой темно, а весной снег тает. Надо попасть на такое время съемок, чтобы солнце уже пошло на весну, а снег еще лежал, иначе прекрасная натура пропадет.

Мы не раз возили снег на грузовиках.

Мне 78 лет. Я спокойно знаю, что я, как Лев Владимирович Кулешов, недавно ушедший — а он был меня моложе, — мы все «уходящие объекты». Но все продолжается.

Есть солнце, есть снег. Надо спешить снять, пока умеешь записывать. Конечно, при этом наошибаешься. Все вещи мемуарного характера написаны с ошибками, потому что они написаны с точки зрения мемуариста, и как бы тот ни был осторожным — а я неосторожен,— все равно он напутает. Когда Пушкин говорил о мемуарах, он жаловался на то, что рука останавливается с разбега, когда пишешь, а то, что ты напишешь, другой прочтет спокойно.

Буду писать о молодости, о смелости.

Пускай она даже будет показана неосторожной и торопливой.

Сейчас в исследовательских институтах иногда выделяют «мечтателей», устраивают заседания, на которых, фантазируя, как угодно, прикидывают разные возможности, не думая о том, насколько придуманное годно для применения уже сейчас.

Где-то, кажется у Страбона или Геродота, рассказывается про скифов, что когда им нужно было предпринимать большие решения, то они обсуждали дело первый раз на пиру пьяные и принимали решение; потом трезвели и обсуждали тот же вариант на свежую голову и опять принимали решение. Если два решения совпадали — то это и было правильное решение.

Мы были хмельны в 20-е годы и не сразу протрезвели. Мы были самоуверены, как птица, которая недавно научилась летать и не знает, что даже крылья устают.

Мы были молоды, но трезвая проверка многое оставила из того, что мы тогда открывали, торопясь и волнуясь.

Эйзенштейну — теоретику, режиссеру и заведующему театральным отделом Пролеткульта — не было еще двадцати пяти. Это хороший возраст. Маяковский писал: «Иду красивый, двадцатидвухлетний...»

Сергею Юткевичу на совещании 1935 года было тридцать лет. Он умел рисовать, был своеобразным графиком, ходил в «Леф» и совсем не считал себя мальчиком. Хотя в то время ему не было и 20 лет. Через несколько лет он мне рассказывал, что хочет написать историю: «Леф» из-под стола». Он был так молод, что при нем многое говорили.

Но вот и он немолод и опытен и все еще не написал той главы в своей книге.

Сергей Юткевич пишет про первые встречи с Эйзенштейном интересно.

Вдохновение молодо в старости и мудро в юности.

Надо верить себе. Надо сохранять эту веру во что бы то ни стало, а лучше всего даже не знать, что это вера, считать, что ты живешь, как все. Все должны дышать, все должны иметь вдохновение, вдыхая историю, будущее. В слове «вдохновение» живет измененное понятие «дыхание», а дышат все.

Встретились Юткевич с Эйзенштейном в знаменитом ГВЫРМе. Сидели в приемной комиссии Валерий Бебутов и низкорослый Валерий Инкижинов, прославленный потом в роли потомка Чингис-хана в картине Пудовкина.

Прием шел по алфавиту. Эйзенштейн и Юткевич оказались рядом.

Сперва их экзаменовали: предложили вопросы, заказали мизансцену «шестеро преследуют одного».

Эйзенштейн начертил на доске мелом павильон с шестью дверьми, быстрыми линиями изобразив сложную и разнообразную мизансцену, напоминающую работу фокусника, который показывается из разных дверей в разных обликах.

Юткевич говорил, что отблеск этого решения, может быть, есть в постановке «Ревизора» Мейерхольда, когда из разных дверей показываются чиновники и все дают взятку Хлестакову.



«Иван Грозный». Иван Грозный — Н. Черкасов, Анастасия — Л. Целиковская

Задача перевернута, декорация пригодилась.

У Эйзенштейна из дверей показывается один и тот же человек, но по-разному. У Мейерхольда — из симметрично поставленных дверей появляются разные люди: всем нужен один и тот же человек, нужен Хлестаков, потому что он ревизор.

Тут само преследование перевернуто. Чиновники ублажают одного человека, думая, что он их преследует, что они в ловушке.

Изображение часто состоит в опрокидывании «прежнего».

Когда мы начинаем работать, то присоединяемся к кибернетической машине работы всего человечества и никого не обкрадываем.

Художник, изобретатель использует опыт человечества, он может работать и в группе, но каждый человек из этой группы использует общую работу человечества. Он работает выбирая, а не выполняя намеченное.

Но я боюсь уйти далеко от темы.

Два Сергея, двадцатидвухлетний и шестнадцатилетний, подружились. Они делали совместные постановки, работали у Н. М. Фореггера.

Пародировали увлечение Немировича-Данченко опереткой.

Оба были театральные художники.

Оба стали режиссерами. Они встречались в кафе, которое носило название «СОПО». Это был подвал на Тверской улице напротив теперешнего телеграфа.

«СОПО» означало союз поэтов.

Там же устраивали доклады.

Там впоследствии любил сидеть Юрий Оле-

ша — он жил в доме рядом, только выход был на проезд Художественного театра.

Было время, когда все выходило или казалось, что все выходит. Казалось, каждая работа кончится открытием.

Когда-то люди, утомленные изобретательностью Станиславского, говорили, что для Станиславского пьеса — только предлог для репетиции. Это неверно, потому что Станиславский искал истинную связность спектакля.

Но и Станиславский и Мейерхольд любили неожиданные решения, любили прикидывать их, превращать героев, переосмысливать мизансцены.

И взрослые и дети в искусстве и в развлечениях испытывают вдохновение и страх.

Молодые люди работали в Москве, работали в Петрограде. Катались около Народного дома на американских горах, которые на Западе называли русскими горами.

Это горы с рельсами. По рельсам катятся вверх и вниз специальные тележки. Американские горы в Петрограде расположены были у Невы, в конце тогдашнего Александровского парка, у Петропавловской крепости.

Каталась обыкновенно молодежь.

Вверх вниз, вверх вниз.

Люди вскрикивали на глубоких изгибах скатов. Я слышал эти крики, когда бывал у Горького на Кронверкском проспекте.

Окно комнаты Горького выходило на Неву. Из окна через деревья парка был виден шпиль Адмиралтейства и кораблик, который плыл среди тихих облаков неизвестно куда. Золотой кораблик, поднятый архитектором Захаровым на вечную прекрасную высоту.

А внизу работала фабрика визгов, люди радостно кричали.

Крики раздувались механизмом катанья.

Сергей Юткевич в тихой квартире Эйзенштейна на Таврической рассказал ему об этом аттракционе, и, по словам Юткевича, Сергей Михайлович сказал ему:

— А не назвать ли нам работу «сценическим аттракционом»? Ведь мы тоже хотим встряхнуть наших зрителей почти с такой же физической силой, с которой встряхивает этот аттракцион...

И на обложке к «Подвязке Коломбины» (была такая пародия, над которой работали оба Сергея) появилась надпись: «Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича».

Впоследствии Эйзенштейн использовал термин в знаменитом «монтаже аттракционов».

Люди хотели овладеть зрительным залом, хотели сделать зрительный зал подвижным, хотели подчинить зрителя в кресле актеру на сцене.

Вполне возможно, что в то питерское лето и рождалась идея аттракционов.

Я знал Юткевича по старому Петрограду. Пятна зеленых садов, не закопченных заводским дымом, синяя чистая Нева и молчаливые дома на пустынных улицах, маленькие огороды в разрывах домов и афиши на стенах — о танцах, организуемых то заводом, то Балтфлотом.

Мой друг, скоро ставший профессором, очень академический человек, Лев Петрович Якубинский, в то время читал на миноносцах теорию стиха и объяснял людям, что значит строчка Блока: «И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу». Перед ним сидели сильные, на подбор отобранные люди в полосатых тельняшках, сидели, сложив сильные руки, думали, почему перья качаются в мозгу? Соглашались, что и это может быть.

Замечали, что слова «траурные» и «страусовые» как-то созвучны. Они ведь сами в деревне слагали частушки.

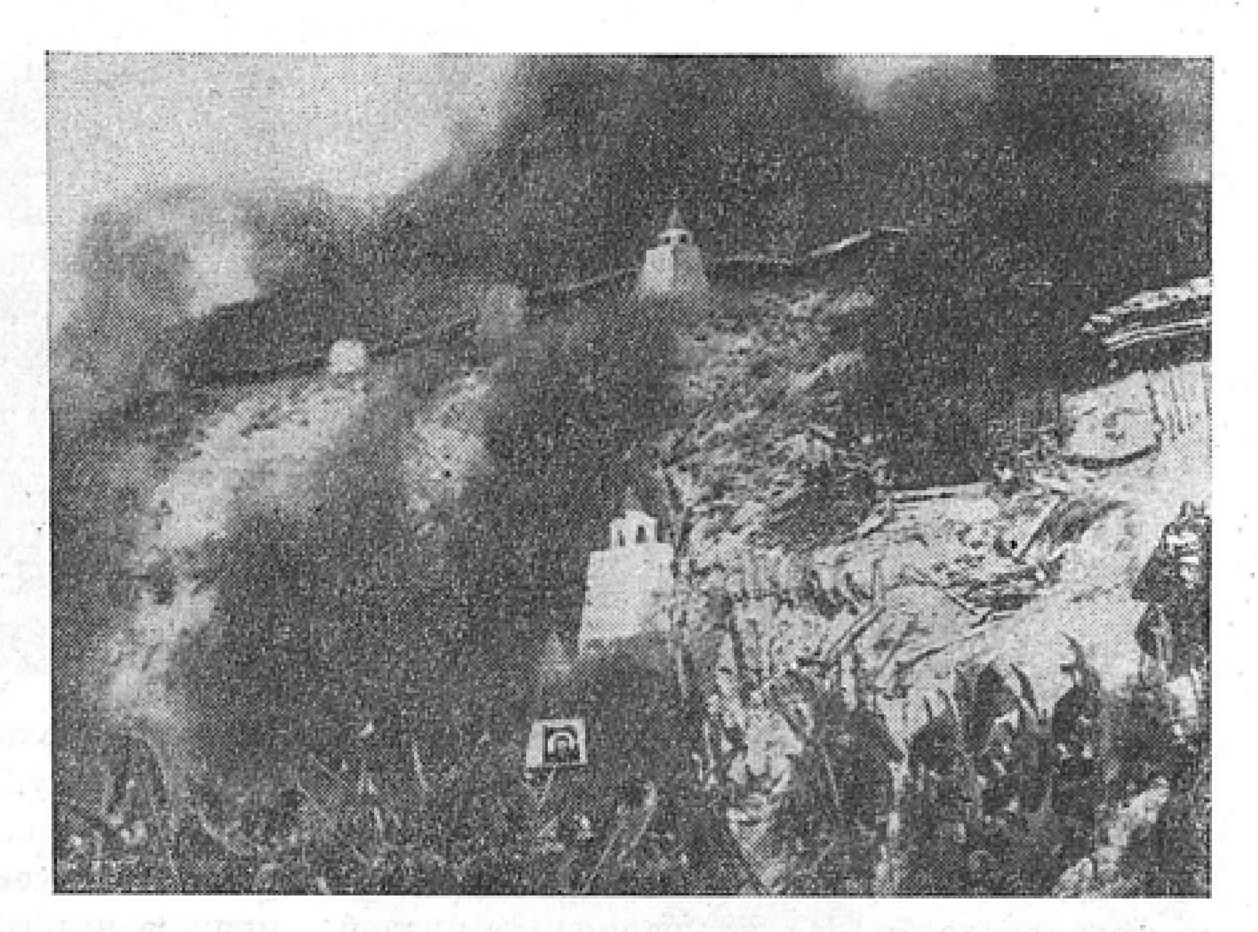
Сергей Юткевич почти шутя, а может быть, и всерьез в книге своей «Контрапункт режиссера» рассказывает о том, как он с Сергеем Михайловичем разделили мир.

Ему достался Петроград, а Эйзенштейн должен был княжить в Москве.

Такой случай уже был в мире: папа римский разделил мир по меридиану — одну половину мира отдал Испании, другую — Португалии, чтобы они не ссорились.

Но дело было не в разделах.

Молодежь трясла подмостки, как пиджак, из которого выколачивают пыль.



«Иван Грозный». «Штурм Казани»

Потом пришло время ткать и шить.

Таким образом, в последней трети книги о Сергее Михайловиче я должен договорить о нем как о художнике все до конца.

Мир из наших уст должен узнать правду о художнике, созданном революцией и ей служившем.

Я не надеюсь выполнить эту работу в одиночку.

«Александр Невский» и «Иван Грозный» тематически связаны с предчувствием великой войны.

Эта война вошла в историю каждой семьи и проложила неизгладимую грань через историю человечества.

Если в этих картинах и есть недоконченность, незавершенность и даже неверное в изображении истории, то в них есть точные предчувствия.

Они — ветер перед грозой.

Рассказывая о них, мне приходится говорить об истории для того, чтобы отделить в работах великого мастера временное от того, что останется вечным.

Я не могу обнять весь последний период жизни Эйзенштейна. Это дело многих людей, многих исследований, исторических и теоретических. Я в этой книге скорее мемуарист, но я мемуарист-теоретик.

## О сценарии «Иван Грозный»

У Сергея Михайловича Эйзенштейна нет сценария, тщательней написанного, чем «Иван Грозный». Это работа противоречивая, спорная, очень обстоятельная. Сценарий в наборе занимает больше двухсот страниц, правда, материала в нем на три серии. В сценарии Эйзенштейн сделал для себя примечания очень сложные, подробные и до мелочей договоренные.

Это работа с четкой наметкой конфликтов, с обоснованием конфликтов, с разрешением конфликтов, и тем не менее этот сценарий не просто возвращение Эйзенштейна к традиционной драматургии.

В сценарии есть черты старой любовной схемы, они, правда, только намечены, но существуют как бы рудиментарно, дополнительно. Может быть, поэтому любовь тут не нужна: она дает ложные мотивировки действующим лицам.

Анастасия Романова — первая жена Ивана — родила ему двух детей — Дмитрия и Ивана. Два раза болел отец Иван Васильевич, и два раза бояре отказывались присягать его сыну, потому что боялись, что «пеленочник», как тогда говорили про младенца, даст перевес роду Романовых.

По понятиям феодальной России, права на престол были у Владимира Андреевича Старицкого, двоюродного брата Ивана Васильевича. Значит, Иван переживал страх не только за свою семью, но и за свою династическую линию, за порядок перехода власти.

Боролись роды, а не люди.

Владимир Андреевич не хотел присягать, но присягнул.

Борьба была совершенно ясная, она шла не только между потомками Калиты, в ней отразилась борьба старого феодального строя с уже укрепляющимся единодержавием.

Ефросинья Старицкая, та, которую впоследствии прекрасно играла Бирман, в 1560 году подарила Троице-Сергиеву монастырю плащаницу — вышитое изображение Иисуса, лежащего во гробе. На плащанице, на правой кайме, Ефросинья вышила: «Сии воздух... («воздухами» называли легкие покровы) сделан повелением благоверного государя князя Владимира Андреевича, внука великого князя Ивана Васильевича, правнука великого князя Василия Васильевича Темного». Такая же надпись имеется на плащанице 1564 года, пожертвованной в Кирилло-Белозерский монастырь. Там в надписи на кайме вышито, что она сделана «повелением благоверного князя Владимира Андреевича, внука великого князя Ивана Васильевича».

Присяга на имя Дмитрия была принесена. В сценарии эта присяга косвенно мотивируется тем, что князь Андрей Курбский влюблен в Анастасию Романову. Происходит какой-то намек на возможную любовную интригу, вернее, на то, что Курбский рассчитывает при регентстве Анастасии оказаться при ней фактическим правителем. Так же, как при Елене Глинской фактическим правителем был красавец боярин Телепнев-Оболенский.

В сценарии есть условность в изображении и людей. Понятно, что историю никак нельзя ввести с предельной полнотой в художественное произведение.

Что из себя представлял Владимир Андреевич? Старицкий был человеком средним, во всяком случае не великим, очень замученным страхом, который побуждал его даже на доносы.

Сергей Михайлович хорошо знал историю и хорошо владел сценарным мастерством, но иногда поддавался инерции пестроты знаний. Конечно, обломки старых структур могут быть переосмыслены в художественном произведении и тогда сработать иначе. Но судьба Владимира Андреевича в сценарии цитатна.

Мне Сергей Михайлович говорил, что он использовал сюжетное построение Виктора Гюго, которое мы лучше всего знаем по опере «Риголетто». Король соблазнил дочку шута. Шут решил убить короля. Но любовница короля — дочка шута — надевает королевскую одежду. Шут хочет убить короля, но убивает дочь. Это старый ход. Ефросинья радуется, увидевши в проходе лежащего ничком человека в царской одежде, а потом видит, что убит ее сын. Она сама его убила. Это драматично и условно. Владимира рядят в одежду царя, кругом танцуют опричники в кафтанах, подпоясанных золотыми шнурами. Весь кусок цветной, но не только цветной. Цвет подсвечен отблеском стен. Это самое высокое построение цвета в цветовом живописном кино. Танец опричников, его странный ритм, его несколько хлыстовский характер больше привлекают внимание зрителя, чем ложный царь на престоле. Тут историческое восприятие двоится.

Иван и его люди далеко не праведники. Но моральное чувство зрителя замутнено, и он не может разобраться в правоте и неправоте героев.

Между тем Сергей Михайлович не сочинил сцены ложного коронования, ложного занятия престола — это было в действительности. Иван сам был драматургом и любил страшное.

Существовал Федоров — один из самых важных бояр, один из самых богатых людей того времени.

В чем винил Иван Федорова, мы не знаем. Про Федорова даже писали, что он имел обыкновение судить праведно, но писал это авантюрист Штаден.

Однажды по возвращении Федорова из военного похода Иван Грозный позвал





его во дворец и заставил занять царский трон. Затем он обратился к боярину со словами: «Ты имеешь то, чего искал, к чему стремился, чтобы быть великим князем Московским и занять мое место»,— и собственноручно заколол Федорова. После этого было побито много его слуг и крестьян.

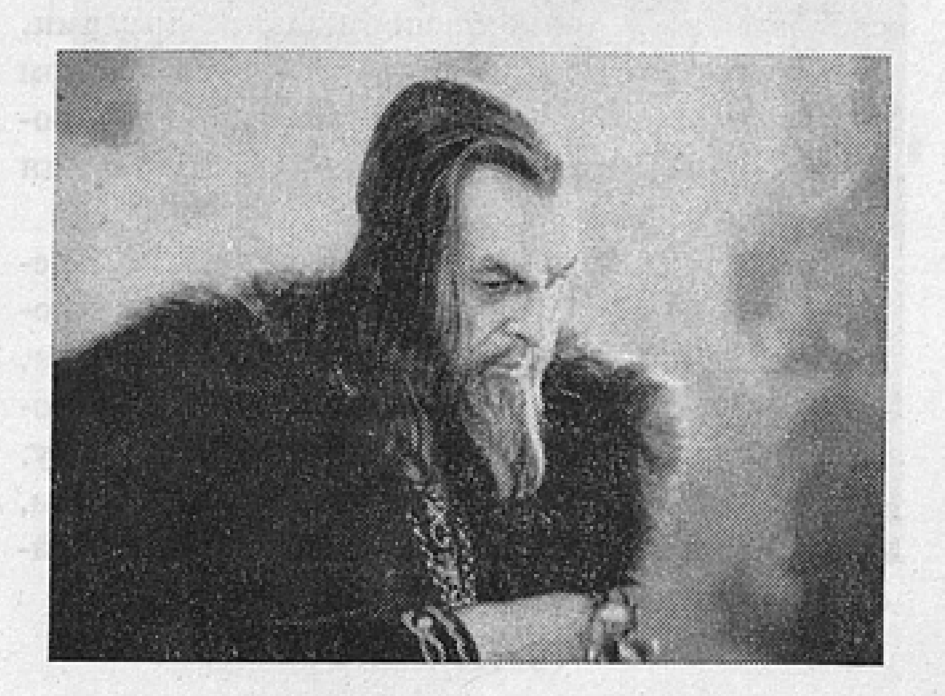
Таким образом, мы видим, что в сцене с Владимиром Андреевичем Старицким использованы противоречивые куски. Это не выдумано, это не соединение вымыслов, но это вымышленное соединение возможностей. Реального Владимира Старицкого отравили. Потом казнили отравителя.

Я не историк, я писатель, не буду прибедняться — много читавший, не буду хвастать — широко разбросавшийся; скажем так: привыкший сопоставлять далеко разбросанные факты.

Кто такие были опричники, из кого состояла опричная дружина? Были ли это люди из народа или из правящего класса? Этот вопрос много раз задавался.

Возьмем Басмановых. Басмановы принадлежат к роду Плещеевых. Плещеевы вели свой род от знатного человека Федора Дьякота, выехавшего в XIV веке из Чернигова в Москву и бывшего боярином у великого князя Семена Гордого. Один из потомков Дьякота, став наместником в Костроме, получил прозвище Плещей.

И менее знатных бояр среди опричнины было немало. Хотя и Штаден говорил, что





«Иван Грозный» (2-я серия). Монтажный фрагмент. Грозный — Н. Черкасов

«...князья и бояре, взятые в опричнину, распределялись по степеням не по богатству, а по породе»*.

В опричнину входили князья Барятинские, Барбашины, Вяземские, Засекины, Одоевские, Ростовские, Пронские, Телятевские, Трубецкие, Хворостинины, Щербатовы и многие люди из старомосковских боярских фамилий: Бутурлины, Воронцовы, Годуновы, Колычевы, Салтыковы, Юрьевы, Яковлевы.

Опричнина — своеобразная стадия феодализма. Борьба царя шла при помощи одних феодалов с другими феодалами. И сам Грозный, создавая опричнину, выделяя свой удел, действовал как феодал, но как феодал, присвоивший себе право распоряжаться другими.

Новое рождается в старом, но во всяком случае то было не облегчение положения народа, в первую очередь не облегчение положения крестьянства.

Каковы были результаты опричнины? Прежде всего поставим географические и хронологические границы. Она была названа, если не создана, в 1565 году и была уничтожена или перестала упоминаться в 1572 году. Семь лет — это немало, судя по результатам, по разорению страны, по памяти, сохранившейся об опричнине.

**О взятии Казани**

Иван был, как он сам говорит в письме-послании Курбскому, привезен в Казань на лодке с малой охраной — он как бы жалуется бывшему другу на принужденность своего появления под Казанью. В Царственной книге в основном тексте, дополненном вписками более позднего времени, Грозный под Казанью не представлен как воин, военачальник, создатель плана. По-видимому, царь был редактором документа.

Под Казанью он не сражается, а молится: события движутся молитвой. Каждой стадии молебна, каждому возглашению соответствует стадия боя. Руководит боем не царь, а Михаил Воротынский.

Бог оказывает помощь народу по зову царя. Это очень древнее представление, восходящее ко временам более давним, чем времена Византии. Цари сажали деревья для того, чтобы земля была плодородна. Царь сходился с женщинами тоже для того, чтобы земля была плодоносна. Царь — первый жрец, царь — первый уполномоченный народа для разговора с богом, он создатель храмов, он главный даритель богу.

Царь богу друг.

Царь молился. Храм был окружен войсками. Бой был труден. У воевод не стало резервов. Им пришлось попросить у царя его личную охрану. Охраняло его более 20 тысяч человек. Часть охраны была снята, они довершили удар. После этого царь приехал во взятую Казань. Казанский хан сдался. Воины, казанские татары, вышли в поле драться уже без надежды, вышли испить смертную чашу.

Летописец записывает об их подвиге с уважением и внятностью.

Старший Басманов-Плещеев — Алексей Данилович, один из создателей будущей опричнины, в это время был под Казанью, но не у ее стен.

Укрепившись на случайной позиции, он отбил ту рать, что спешила к Казани на подмогу. Это был военачальник, про которого можно говорить с уважением. Он же при одном из татарских набегов, укрепившись со случайными людьми в разрушенной, брошенной крепости Рязани, отбил татар. Случилось это в 1564 году. Дрался Алексей Данилович Басманов и с Девлет-ханом.

Что же сказать про воинские способности самого Грозного? Он не был храбрым. Скорее, судя по его бегству во время боя под Москвой, он был «хороняга», но при том оставался человеком дерзновенным. Он шел на большие предприятия и подымал людей, не всегда учитывая свои возможности, возможности страны. Он умел вести переговоры, запрашивать, выжидать, изменять решения. Но стойкости в трудные минуты и полного понимания положения ему не хватало; от высокомерных насмешек в дипломатических бумагах он переходил к смирению, правда, тоже дипломатическому.

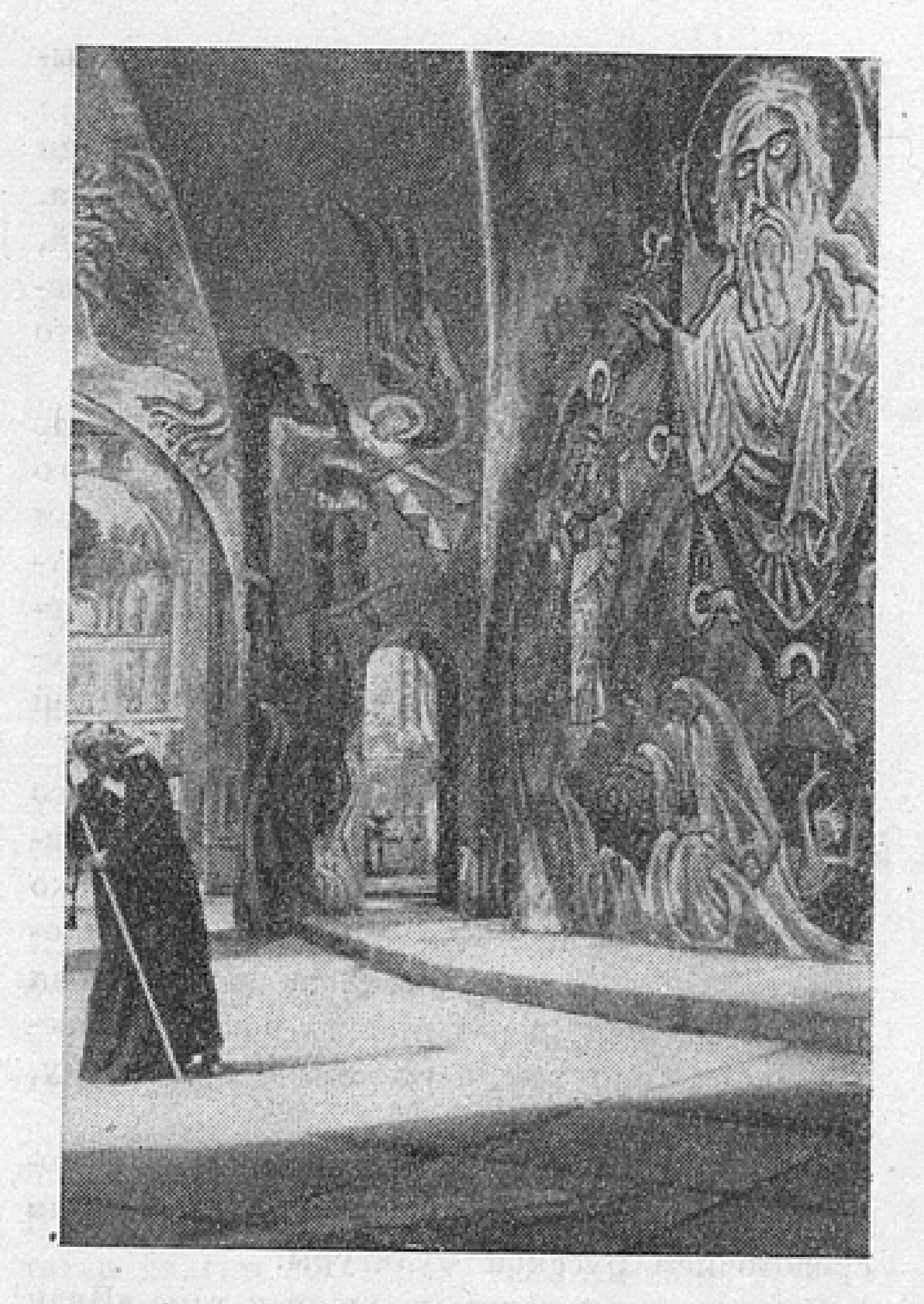
* Цит. по кн.: А. А. Зимин. Опричнина Ивана Грозного. М., «Мысль», 1964, стр. 344—345.

Он недооценивал значение сопротивления самого народа. При успехах Стефана Батория растерявшийся Иван не учел упорства военного сопротивления граждан Пскова — города опального, города торгового — и собирался уступить больше, чем следовало. Татарские набеги, литовские наезды опустошали русскую землю. Но земля оставалась крепкая, привычная к набегам, земледельческая. Фома и Ерема, тонувшие и выплывавшие, уходившие от татар, начинали историю русской земли, создавали храмы, новые дома, новую промышленность, по тому времени немалую, умели лить пушки и не хвастать этим.

Лента Эйзенштейна сказала, что не жестокость решает исход войны и не опричники были первым русским организованным войском; если уж говорить о приоритете, то войско, получающее жалование, питающееся из котлов, то есть из походных кухонь, носящее одинаковое платье, возящее артиллерию при себе, было создано позднее. Это были не стрельцы и, конечно, не опричники, это было войско Козьмы Минина, который дал первую наметку полевой постоянной армии.

В ленте Иван Грозный дан иконописно как глава «Церкви Воинствующей».

Первая серия имела, с точки зрения истории, много натяжек, но в ней описана и нарисована искусной рукой фигура великого человека с сомнениями, с болью и необходимостью решений.



«Иван Грозный» (эпизод из 3-й серии)

### О Красной площади

К 1941 году, когда мастер получил предложение написать сценарий об Иване Грозном, тема Ивана Грозного была злободневная.

Слово «злободневная» здесь только приблизительно передает горючесть темы.

Москва была и в XVII веке городом большим, чем Лондон, большим, чем Париж. В Китай-городе, по словам Маскевича (начало XVII века), было 40 000 лавок. В ней насчитывалось более тысячи церквей. От нее шли во все стороны реки. Город лежал на новом пути с запада на восток; старый через Константинополь был закрыт турками.

В городе высился Кремль со стенами, сложенными по образцу стен Милана.

Лежал Кремль, как сердце в ребрах, между двумя реками — Москвой-рекой и Неглинной, тогда довольно широкой. К каменному высокому Кремлю примыкал Китай-город с приземистыми, новомодными стенами, приспособленными для подошвенного боя.

То место, которое сейчас славно как Красная площадь, тогда называлось Пожаром. Эта сторона, защищенная не рекой, а только рвом, была стороною, с которой можно было ждать чужеземного нашествия. Так ее и звали: «приступной» стороной. При опасности деревянные лавки, торговые ряды перед кремлевской стеной выжигали, чтобы враг, если он прорвется

через китайгородскую стену, не мог скрываться в обломках зданий.

Вот на этой — нашей Красной — площади после взятия Казани поставили храм Покрова. Назывался он «Покров на рву». От Неглинной, текущей мимо кремлевской стены в Москву-реку, по этому рву была отведена вода — то была еще одна защита Кремля.

Храм Василия Блаженного заложен после взятия Казани, в честь победы. Строили его или два архитектора — Барма и Постник, или один архитектор — Барма по прозвищу Постник. Стройка сделана по образцу русских деревянных храмов. Это как бы сдвинутые высокие башни. Причем каждая башня имеет свой купол.

Мне показывал храм Василия Блаженного Сергей Михайлович Эйзенштейн с кремлевской стены. Со стены храм логичен. Не только наряден, но и прост, как цветок. У подножия его была вкопана батарея, защищавшая наплавной мост через Москву-реку и наведенная на Серпухов, к степям, в ту сторону, откуда набегали татары.

Москва была полна не только торговым людом, не только двором и церквами. Она была средоточием русской культуры.

Почему я так долго подхожу к теме «Иван Грозный»?

Был он человеком большой культуры, тогдашней культуры. Много читал, любил цитировать, любил строить, понимал постройки. Был человеком великих замыслов и стремился одновременно и к Балтийскому морю, очень нужному морю, и к Каспийскому морю, тоже очень нужному, и к Черному морю, и к далекой Сибири. Старик Ерошка в повести Толстого «Казаки» рассказывает легенду, что будто бы сам Грозный был на Тереке и дал правоустройство казакам, жившим тогда своею волею. А казаки были все старые, и бороды у них закрывали кинжалы, и были они смелыми людьми. А царь с ними говорил как с большими воинами. Поговорил и ушел к себе, в «свою Сибирь».

Для Ивана Грозного русские реки были как руки обрубленные — все великие реки кончались в чужих землях.

Он хотел расправить плечи, владеть руками. Дышать.

Это был большой человек, жил он, сам того не зная, культурой народа, мыслями народа.

Толстой в 1870 году, читая историю Соловьева, записал, что кажется эта история списком преступлений: рубят головы людям, воюют русские с русскими, дарят послам соболей — но кто же поймал этих соболей, кто кормил всю эту страну?

Грозный считал себя не только самодержцем, но выразителем всей России: думал за всех, решал за всех. Часть его решений совпадала с интересами народа. И был он не только грозным, но и великим царем, а слово «грозный» тогда считалось словом обыкновенным. Князя ярославского Василия Давыдовича называли Грозным. А был он сравнительно небольшим владельцем.

Своей судьбой Иван изменил значение слова «грозный», придав ему понятие «страшный», «свирепый», «угрожающий».

Про этого великого государя, который прежде всего исторически виноват в том, что не умел ограничивать задачи, стоявшие перед ним, вследствие чего ему не удавалось ссорить своих врагов — они шли на него сомкнутыми рядами, — во время начала съемки ленты писали очень много и только похвально.

Но не будем глухи к страданиям Ивана Васильевича.

Беда ходила вокруг дома Грозного. Он был могуществен и беззащитен. Он строил вокруг себя стены, уходил в дальние монастыри.

Перебирал людей, допрашивал их, кто к кому прихож. Перебраны были повара, квасники, сторожа, бояре и рынды — не только кто они такие, а с кем они были связаны. Все они могли стать заговорщиками. Никому нельзя было верить.

В Москве Иван Грозный жил, но ее не любил и к ней не прижился, создав опричнину.

Хвалили Ивана Грозного и за опричнину, хотели видеть в ней исключительно прогрессивное явление.

Вот что записал про картину в своих «Записках советского актера» (М., «Искусство», 1953) Николай Черкасов, игравший Ивана:

«В течение съемок ее ошибки были резко усугублены исторически неверным изображением прогрессивного войска опричников и искажением образа самого Ивана IV, который был представлен человеком нерешительным, слабохарактерным, безвольным» (стр. 138).

Это не формулировка Черкасова, потому что здесь разговор идет не о вопросах искусства, а о вопросах политики.

Теперь вернемся на Красную площадь. Смонтированная временем и вдохновением, она прекрасна.

Так как мы уже сказали про то, что Красная площадь называлась Пожаром, то я напомню о самом большом пожаре — 1571 года.

Свергнуто было татарское иго, побеждена была Казань. Но из Крыма по зеленой дороге на Москву еще набегали татарские войска, всегда внезапно.

В 1570 году князю Михаилу Воротынскому было поручено построить засечную черту. Для засек вырубали густые леса. Рубили деревья на сажень от комля. Одно дерево валили на север, другое на юг, третье на запад, четвертое на восток. Потом через спутанный, как будто буреломом поваленный лес прорастали молодые деревья. Засека становилась трудно проходимой для конницы.

В местах открытых делали укрепления.

В 1571 году Девлет Гирей пришел к засечному лесу раньше.

Вышли русские войска. Стали как всегда по линии Оки. Во главе опричных и земских полков, расположенных по обыкновению на Оке и в заокских городах, князь поставил своего шурина князя Черкасского и воевод из опричнины. Сам он был в ставке князя Черкасского около Серпухова, за Тулой, за Окой.

Опричные полки не явились в полном составе. Случилось так, что растерявшийся царь бросил свои полки и скрылся в Ростов.

Девлет подошел к Москве. Время было летнее, жаркое, сухое. Ветер дул на Москву. Девлет зажег город с края.

Ударили церкви в набат, и набат этот все стихал, потому что сгорали то одна, то другая, то третья церковь. Все меньше звона, все больше было гула пожара.

Люди сбегались к Неглинной реке и в ней тонули.

Пожар все надвигался. Звону было все меньше. Люди задыхались в погребах, сгорали заживо.

Потом пожар подошел к Пушечной улице, где располагались пороховые мельницы.

Они взорвались. Пожар охватил верха кремлевских храмов.

Когда через много времени вернулся царь, то казалось, что во всей Москве нет даже шеста, к которому можно было бы привязать коня. Москвы не было.

А Девлет-хан угнал из Москвы великий полон на продажу и прислал к царю Ивану оскорбительное письмо.

И в следующем году опять пришли крымцы. Царь уехал в Новгород со всей казной, что было благоразумно — нельзя отдавать все богатство врагу, а всего казны было 450 тяжких возов.

Поставил он защищать Москву земских бояр под начальством Михаила Воротынского. Воротынский с П. Хворостиным встретили татар далеко за Окой, поставивши гуляй-города — деревянные укрепления. Татары дошли до гуляй-городов, попытались их изрубить, подпалить. Но сверху им рубили руки. И в тот же момент из лесу ударил залп всей московской артиллерии: русская артиллерия была и в то время достаточно грозной.

Девлет-хан побежал. А большой мурза Дивей попал в плен. Ушли из всего войска, которое шло на Россию, только немногие тысячи.

Михаила Воротынского царь казнил в 1573 году.

### О Малюте Скуратове

Как начинает свою эпопею Эйзенштейн? Он рассказывает о восьмилетнем мальчике, испуганном, худом. Иван сидит на троне в полном великокняжеском облачении. Перед ним пререкаются и продают интересы государ-

ства бояре. Утешает мальчика нянька песнями. Потом приходит князь Шуйский. Продолжают ссориться Шуйский с Бельским. Шуйский садится на кресло, кладет ногу на постель матери Ивана, ругает последними словами мальчика и его мать, замахивается на него. И вдруг Иван кричит: «Взять его!» Тишина. Бояре пятятся к дверям. Иван видит, что в дверях стоят псари. Тогда он спокойно говорит им: «Взять». Шуйского хватают. Через некоторое время один из псарей сообщает боязливо, что они придушили боярина.

Угнетенный мальчик — тема автобиографических записей Эйзенштейна. Он сам чувствовал себя Дэвидом Копперфилдом. И эта сцена как будто сон, мечта угнетенного: вот если бы я был царем, то я бы сделал так...

Шуйского действительно задушили псари и голову его бросили на улицу. Но произошло это, по-моему, не так. Задушили его скорее всего соперники — бояре.

Драматург по своей воле или по воле случая переосмысливает судьбы исторических героев. Фальстаф — герой Шекспира был храбрым рыцарем. Сергей Михайлович в первых своих статьях о Грозном считал, что Грозный, как и Фальстаф, был оклеветан, считал, что опричнина помогала царю в борьбе с феодалами. Спутником царя сценарист-режиссер выбрал Малюту Скуратова.

Мне пришлось об этом говорить с Эйзенштейном, расспрашивая о деталях сценария.

Помню, один разговор происходил на Москве-реке, около бывшего Воспитательного дома. Говорили мы о Малюте.

Не могу восстановить разговора, я его тогда не записал; разобью вопрос о Малюте, том, каким он стал в сценарии, на два: появление Малюты и смерть Малюты.

Эйзенштейн в сценарии начал работать монтажом эффектно написанных, но традиционных по своему строению сцен.

В сценарии Григорий Лукьяныч Малюта Скуратов появляется рядовым лицом среди бунтующих москвичей. Затем он укрупняется.

В Казани Малюта появляется у ног Ивана Грозного прямо из-под земли. Это метафора, и обозначает она то, что Малюта Скуратов — человек, созданный самой почвой России; он человек «от земли».

Первое упоминание об историческом Малюте Скуратове, так сказать, его автограф, мы находим в описании карательного похода Ивана на Великий Новгород.

В Спасо-Прилуцком синодике читаем: «По Малютинские ноугороцкие посылки отделано скончавшихся православных христиан тысяща четыреста девятдесять человек да из пищалей пятнадцать человек, им же имена сам ты, господи, веси»*.

Таким образом, Малюта является перед нами уже начальником в деле, которое ужаснуло даже царя Ивана. Сам Грозный покарал многих людей, которые принимали участие в репрессиях над новгородцами в 1570 году.

Но Малюта показан нам в картине Эйзенштейна, как верная собака Грозного и как нянька его сына.

Он держит младенца Дмитрия на руках тогда, когда идет спор между боярами, присягать ли этому младенцу или призывать на престол малоумного Владимира Андреевича.

Дмитрию, сыну Ивана Грозного, действительно угрожала жестокая судьба, но Малюта с грудным младенцем на руках — это спор с традицией, очень острый.

Когда мне пришлось говорить с Эйзенштейном о Малюте, он мне сказал, сердясь, что историю всегда знают по кинокартинам:

— Когда-нибудь появится «Дом матери и Малюты».

Гибель Малюты в картине исторически более достоверна, чем его появление.

Малюта был человеком дальновидным. Одну дочь отдал замуж за Бориса Годунова, другую — за родственника Василия Шуйского. Так незнатный дворянин оказался родственником двух царствующих домов и отцом царицы.

Когда Иван ликвидировал опричнину со строжайшим запрещением упоминать о ней и произносить это слово, Малюта понял, что смерть его приближается.

---

* Цит. по кн.: А. А. Зимин. Опричнина Ивана Грозного, стр. 405—406.

Он не был военным человеком, никогда не служил даже в рындах, то есть не вступал на офицерское поприще, но он пошел в атаку на стены замка и погиб.

Это смерть благоразумного и по-своему храброго человека.

Сергей Михайлович соединил эту смерть с общим кинематографическим местом, которое всегда производит впечатление на зрителя. Горит фитиль, и должен последовать взрыв, но в последний момент обычно поспевает помощь и взрыв предотвращается.

У Эйзенштейна это дано так.

Замок Вейссенштейн на рассвете. Внутри замка фон Ольденбок готовит взрыв укрепления.

«Третий взрыв — последний — раздается.
Башня вверх взлетает.
Камнями, балками на Малюту рушится.
Царский стяг нерушимо золотом в пыли
кипит.
В исступлении Иван командует.
С войсками к Малюте торопится.
Силою нечеловеческою свод
собою Малюта удерживает.
Свободной рукой стяг протягивает.
Смену кличет» (т. 6, стр. 415—416).

Я не буду затягивать цитаты. Скажу, что Малюту, уже раздавленного, доносят до моря, до Балтики, к тому морю, к которому так трагически стремился Иван.

Откуда это взято?

Дюма в «Трех мушкетерах» показал силача-простака Портоса, комического любовника жены скупца-нотариуса. Дама охотно делает любовнику подарки, но дарятся вещи плохие. Это унижает Портоса в глазах мушкетеров.

Но вот нотариус умер. Портос стал богачом. Теперь он мечтает о титуле. К нему приходит Арамис, ставший главой иезуитов и главой заговора против короля. Все это происходит в романе «Десять лет спустя». Заговор не удался. Ждут ареста. Портос бежит через пещеру, но происходит преждевременный взрыв.

Глава носит название «Смерть титана». По ходу романа нужен уже Портос — полубог.

Даю цитату.

«Портос ощущал, как под его ногами дрожит раздираемая на части земля. Он выбросил вправо и влево свои могучие руки, чтобы удержать падающие на него скалы. Гигантские глыбы уперлись в его ладони; он пригнул голову, и на его спину навалилась третья гранитная глыба.



Фреска Роберто Монтенегро. Мехико-Сити

На мгновение руки Портоса поддались под непомерною тяжестью; но этот Геркулес собрался с силами, и стены тюрьмы, готовой уже поглотить его, мало-помалу раздвинулись и дали ему распрямиться. Он показался в окружении мощных гранитных глыб, словно демон изначального хаоса. Но, раздвигая глыбы, давившие на него с боков, он тем самым лишил точки опоры монолит, лежавший у него на плечах. Этот груз придавил его и поверг на колени. Глыбы, находившиеся с обеих сторон и на короткое время раздвинутые нечеловеческим напряжением его тела, снова стали сближаться и присоединили свой вес к весу огромного монолита, которого и одного было

бы совершенно достаточно, чтобы раздавить десяток людей».

Малюта погибает как титан, но и как герой фельетонного романа, как герой сюжетного аттракциона. Он гибнет, вырываясь из того незавидного положения, в котором знала его история.

**Война в Москве**

Пришла война. Летом пришла. Война часто приходит, когда начинают зреть хлеба.

Бомбили Москву.

На чердаке высокого дома в Лаврушинском переулке против Третьяковской галереи дежурили с деревянными лопатами писатели, ожидая зажигательных бомб.

Бомбы оказались нестрашными, их можно было взять руками и выбросить.

Фугасная бомба пробила три бетонных перекрытия, взорвалась под пустой квартирой Паустовского.

Было утро, когда люди вошли в квартиру Паустовского. Открыли дверь. Светило солнце. Вся комната в обломках. Клетка с канарейкой разбита, освещена солнцем. На разбитой клетке сидел кенарь и пел веселую песню; допел и упал мертвым. Он не заметил в песне смерти, а пел по привычке — привык петь на восходе солнца.

На нас война пришла неожиданно и с обманом.

**ЦОКС**

Обширная горная цепь Тянь-Шаня, говорят, получилась в результате великого стяжения пластов, нагромоздившихся складками.

Складки дугами обращены в одну сторону; они прерываются гранитными массивами, прорвавшимися через молодые породы.

У крутых складок гор Ала-Тау — части Тянь-Шаня—стоит город красивый и крутой.

Кажется, он самый зеленый город в нашей стране.

Арыки, быстро текущие по улицам Алма-Аты, говорливы.

В конце складок гор лежит ничем не замечательный овраг Каскелен.

Овраг залит солнцем, в нем Эйзенштейн и Шпинель поставили декорацию Казани.

Декорации всего мира сделаны из фанеры.

Эта декорация сделана из травяных матов и дерюги.

Бегучий разум Сергея Михайловича украсил Казань флагами, знаменами.

Бегут складки от ветра.

Бегущие флаги дают глубину декорации, дают ей реальность.

Рядом с материей декорация и вправду кажется каменной.

Здесь В. В. Горюнов, великий и ныне еще живой гример, собственноручно сколотил балаган, в балаган поставил кресло, а к креслу приделал подпорку для головы актерам.

Горюнов не гримирует — он делает скульптурное лицо, улавливает ход усов, понимает бег волос, строение черепа, формирует движение мускулов лица актера.

На кресле сидит Н. Черкасов.

Длинную жизнь прожил Н. К. Черкасов.

Он рассказывал, что первая его роль — водоросль. Извиваясь, он в какой-то пантомиме передавал движение водоросли, колеблемой восходящими токами воды.

Он играл в кино, имитируя датских комиков.

Прежде чем сыграть Дон-Кихота в ленте Г. Козинцева всерьез, он в каком-то эксцентрическом представлении выезжал в латах Дон-Кихота на велосипеде.

Молодой Черкасов играл старика, профессора Полежаева (он же Тимирязев); профессор со старческой быстротой взбегал по университетской лестнице. Тонкие сильные ноги обвивались струящимися профессорскими панталонами.

Сыграть молодостью старость, а не спрятать молодость сумел Черкасов.

Он умел воскресить тень Паганеля так, как мы в молодости читали про Паганеля — географа и храбреца — в не забытых еще книгах Жюля Верна.

Он был Александром Невским и Горьким. Кем он только не был.

Путь через эксцентриаду, если он проделан

серьезно и вдохновенно, путь разнообразия театрального движения — плодотворный путь.

Черкасов прилетал в Алма-Ату из Новосибирска.

Я не знаю, кем он был в Новосибирске; в Алма-Ате он был Иваном Грозным.

Он спал на кресле, пока его гримировали.

Он не был похож на Грозного, но он мог его сыграть.

Иван Грозный, как рассказывал про него Данил Принц из Бухова, дважды побывавший в Московии в 1567 и в 1578 годах, высокого роста; тело имел полное сил и довольно толстое; большие глаза его постоянно бегали, все наблюдали и никогда не были спокойны. У него была рыжая борода — густая и длинная; обритая голова с плотной щетиной почти красива. В гневе он был как бы безумен*.

Царь был обременен событиями, устав от зрелища бега времени.

Время сжималось, подымалось складками гор, прорывалось извержениями.

Грозный не похож на сердитого старика с длинным посохом, изображенного в скульптуре Антокольского.

Грозный не разгадан, не увиден.

Во время разговора на церковном соборе, прозванном Стоглав, обсуждались вопросы, как писать Иисуса: должен ли он быть благообразен или смерть его была мучительна и полна страданий, как смерть всякого распятого.

Спорили.

Грозный сказал:

«Кому дано, тот бы писал, а кому нет — мало ли есть других занятий».

Людям, которые делали картину «Иван Грозный», «было дано».

Дано им было в полную меру. Брали они вдохновение, как груз. Под грузом успевали разговаривать, вспоминая сегодня и завтра.

Вспоминая надежду.

Изменялся Н. Черкасов по мере того, как изменялось познание Эйзенштейном Ивана Васильевича. Изменялась великая артистка Серафима Бирман, игравшая главного антагониста Грозного, человека одного рода с ним, одного дыхания.

Они боролись за корону, боролись жестоко, имея несходные цели.

В кино, если оно хорошее, почти все правда, только люди в нем умирают не взаправду; но парча, бархат, кожа, сукно — все настоящее: по-настоящему увиденное, прощупанное художниками.

В Алма-Ату приехал Я. И. Райзман — великий портной, человек, вобравший в себя культуру старой Москвы, театральной и бытовой. Он по памяти передавал слова мудрых людей, с которыми сводила его жизнь.

Коровин мне говорил, сообщал Райзман, что произведение никогда не должно быть до конца завершенным.

Коровин с Репиным писали грандиозное полотно «Заседание Государственного совета».

Там люди похожи на стаю старых, местами позолоченных ярко-цветных птиц.

Они сидят перед нами и в профиль и в три четверти, иногда сидят так, что мы их видим сзади, как бы застав врасплох.

Они не завершены, они окаменевшая рябь времени.

Они уйдут, протекут, уничтожатся.

В незаконченности реалистического рисунка — реальность.

Я. И. Райзман кроил, переделывал, передумывал.

Эйзенштейн нарисовал более двух тысяч набросков для картины; она была уже вся увидена режиссером. Он дал набросок костюмов Григория Малюты Я. Райзману. Тот ему возразил:

— Сергей Михайлович, вы не понимаете заказчика. Надо увидеть, каков он, догадаться, каким он хочет быть: решить, что можно из него сделать такое, чтобы он удивился и обрадовался. В те времена, вы же знаете, в плечи кафтанов вшивались легонькие, довольно узкие, горбатенькие березовые дощечки. Прибавлю длину их на два пальца — талия станет уже. Жаров — прекрасный актер, это на нем сядет правдоподобно. Вы поймете, что этот палач был бы моим покроем доволен;

* Цит. по кн.: С. Б. Веселовский. Исследование по истории опричнины. М., изд-во АН СССР, 1963.

тот костюм, который вы нарисовали, Малюта бы не надел и у меня были бы с ним большие неприятности.

Яков Ильич Райзман в Алма-Ате болел туберкулезом, простужался в огромном новом здании, на котором была вывеска: «ЦОКС», то есть Центральная объединенная киностудия.

Какое слово!

Там снимал великий оператор А. Москвин.

Москвин долго работал с фэксами, понимал, что черное и серое — тоже цвет.

Он умел снять по рисункам Альтмана в «Дон-Кихоте» дворец герцога так, чтобы в черном цвете видели цветной бархат, домысливали его.

Эдуард Тиссэ был оператором, понимающим природу, движение воды, тень дерева, туман и человека в природе. Москвин всю жизнь провел в павильоне и мечтал о цвете.

Он мечтал о цветных тенях, о рефлексах стен, которые дают глубину цвету и помещают человека в пространстве.

Режиссер и операторы были счастливы, работая вместе в Алма-Ате, в здании с пышным названием «ЦОКС».

Это слово похоже на звук большого разбиваемого сосуда — ЦОКС!

Начнем все заново.

Пушкин в стихотворении говорит о творчестве:

Знакомцы давние, плоды мечты моей...

В познании художника лежит то, что Маяковский называл заготовкой. Пятна замыслов, стенографические записи впечатлений, не ясные даже творцу, оживают, становятся матросами на созданном волей художника корабле, и трогается громада, и спрашивает художник:

Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?..

В кино «матросы» — люди, живые люди, по-новому увиденные, превращенные.

Хаос человеческих существований, смесь генетических свойств раскладываются, как бы расписываются на карточки.

Так Валя Кузнецова искала для Эйзенштейна в многолюдной Алма-Ате бояр, татар, стрельцов, рыцарей, послов из Ливонии.

Находила их, а режиссер узнавал людей, распознавал в них давних знакомцев и вымышлял их, соединяя в ряды, изобретая нечто новое.

Так создаются картины.

Помню похожее на бедную оранжерею ателье Первой кинофабрики на Житной, зеркальные стены бывшего Яра, превращенного в съемочное ателье Межрабпома, огромные ателье Потылихи, в которых мог бы заблудиться дирижабль. Помню переломанные коридоры Потылихи и согнутые коридоры студии имени Горького.

В кинематографию легко войти, но трудно выйти; она быстро изменяется. Смены в искусстве мучительны и часто кажутся непобедимыми.

Но в кино цветет настоящая дружба.

Люди живут, как в лесу растут, ободряя друг друга ростом, деревья.

Так рос Эйзенштейн с Александровым, с железной пятеркой, с великим конгениальным ему композитором Прокофьевым, с актерами.

А Москвин как будто всю жизнь ждал Эйзенштейна.

Они вместе ткали ткань ленты «Иван Грозный».

Когда умер Эйзенштейн, из Ленинграда приехал Москвин.

Оператор молча стоял у широкой кровати, на которой между четырьмя деревянными апостолами спокойно и недраматично лежало тело в знакомом костюме с закинутым лицом.

Он молчал долго, потом сказал:

— Я попрошу подарить мне одну вещь.

— Берите, — сказала Аташева.

— Подарите мне шапку Сергея Михайловича — черную, ватную.

Он ушел с этой шапкой, завещая положить шапку к себе в гроб.

Когда Эйзенштейн умер, жизнь обеднела.

Умер и А. Москвин.

Много людей кино легли на кладбищах.

Но искусство кинематографии не «цокнулось».

**«Грозный» в Алма-Ате**

Круто построена Алма-Ата.

Кинофабрика расположилась в лучшем доме города, в Доме культуры.

Оказалось, что нет фанеры для постройки фундуса — щитов, из которых делают декорации. Сообразили, что растет в Казахстане крупный кустарник. Его зовут чий. Плетут из него маты, кладут на пол под кошмы. Когда начали делать декорации к «Ивану Грозному», то набивали на брусья маты из чия, а потом их штукатурили.

Владимир Луговской приехал помогать Эйзенштейну, писал стихи про него, называя Алма-Ату городом снов.

Город был наполнен людьми, залит людьми. Жили всюду: ставили перегородки, жили в подвалах и в фундаментах непостроенных домов.

Если ночью под городом попадешь в степь, то увидишь, как широко звездное небо; никогда не видал такого высокого, бескрайнего, прямо на земле лежащего неба. Кажется, что края неба подоткнуты под край земли, как простыня под тюфяк. Звезды лежат в траве.

Та страна была страной неведомой. Дикие, тонкие, как будто их засушивали между листами огромных книг, борзые гоняли стада джейранов. Рядом — железная дорога, телеграфные столбы, и на них сидели орлы, потому что в той широкой стране не на что было сесть даже птице.

Это был край пустынный, край грозный.

Радио говорило об отступлении. Надвигался немец.

Эйзенштейн работал, рисовал, гримировал, снимал, читал. Думал.

Преодолевая расстояние, он снова и снова возвращается к одной теме.

Этой темой для него тогда надолго стал Иван Грозный, еще не разгаданный историками и поэтами.

Была еще тема — цвет.

Овладев технически цветной пленкой, режиссеры устраивали в картинах выставки текстиля разного цвета.

Делали диваны, на которых лежали цветные подушки.

Это не так плохо для опыта, но это не раскрывает жизни человека, а скрывает ее.

Сергей Михайлович жил тогда цветом: увлекался книгой Андрея Белого. Книга была написана в 1934 году. Называется она «Мастерство Гоголя».

Белый шел в той книге прямыми дорогами. Он хотел установить семантику цвета, смысловое значение цвета. Мы знаем, что белый цвет у нас обыкновенно цвет радости, нарядности, цветущей яблони; но бел и дым.

Есенин видит цветение яблонь, как дым. Яблони цветут тогда, когда могут быть заморозки, их греют дымом.

Белый цвет обычно не цвет угрозы. Но Сергей Эйзенштейн одел в «Александе Невском» рыцарскую рать в белый цвет.

Ряды людей в белых латах скачут на белом льду на серые ненарядные сани, на овчинные шубы русских воинов. Та, еще непонятая картина, «Александр Невский», была картиной великой, там в бою были различимы люди.

Черный цвет обыкновенно воспринимается нами как траур. Но черный цвет в мужском костюме старого времени был цветом нарядным, цветом фрака.

В «Мертвых душах» Гоголь описывает бал, как тучу черных мух, садящихся на белый, только что наколотый сахар. Белое — дамы в нарядных платьях, черное — мужчины во фраках.

Семантика цвета очень сложна, потому что она зависит от монтажной фразы, от смысловой фразы, от того, как в данный момент осмыслен цвет.

Прекрасный кусок снял в картине Эйзенштейн.

Сценарий ведь только дорога к картине. Он — запись возможного изобретения. Он не конструкция еще, хотя к нему уже прибавлены две тысячи рисунков.

Ивана Васильевича соборуют. На голову его кладут тяжелое раскрытое Евангелие — оно должно передать свою чудотворную силу прикосновением. Над головой царя плывет страх; виден один глаз Грозного.

Глаз Грозного вписан в треугольник рас-

крытой книги — так изображали в церквах всевидящее око.

Это глаз подозрения, страха — он станет глазом Малюты.

Эйзенштейн мыслит и закрепляет свою мысль графическими и цветовыми высказываниями, которые собираются в своеобразную систему. И в этом сила Эйзенштейна.

«Иван Грозный» — лента не цветная. Но один кусок в ней цветной. Это великое цветовое воплощение мысли режиссера.

Он говорил в статье «Цветовая разработка сцены «Пир в Александровой слободе» из фильма «Иван Грозный» (Пост-аналитическая работа)»:

«Процесс таков.

Рой сюжетно-тематических положений.

Рой смутных цветообразных ощущений.

Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с данной сценой.

Процесс идет со всех концов сразу.

Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей красной темы.

Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и т. д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь набор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбрасывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть Vorgefühl* образной гаммы.)»**.

Это долго готовилось. Каждая краска подбиралась. Режиссер заранее ездил в Новгород, смотрел цвет, читал книгу «Мастерство Гоголя», разговаривал с Белым, думал о цвете в картине. И здесь он наконец разрешил эту тему.

«Возникает в 1941 [году] «Грозный», который решается тоже *цветово*, но в ключе «черный монах (царь в клобуке) на фоне белой стены», то есть сокращенной черно-серо-белой цветовой гаммы. Дальше идет большое углубление в область *фактурной* гаммы (парча, мех, бархат, сукно) — благодаря поразительному фототембровому умению Москвина — сие можно было делать.

Но... «Иван» возымел новый образный оборот сквозной темы в ситуации и в сюжете, и именно в том месте, которое смогло расцвести и заиграть цветом, а посему...

*Сцена убийства Владимира Андреевича.* NB By the way — данном случае — as opposed* «Ал[ександру] Невскому» — это оказалось не *первым* эпизодом, возникшим в воображении, но *самым последним* из опорных (основных). И кроме того — чистой «Чумой»: зловещее здесь дано *черным* (черными облачениями «монашествующей» опричнины). NB NB. За что и попало!

Неумолимость надвижения черного, здесь уже явно и сознательно *цветового* и как цвет взятого (белые рыцари полуумышленны!).

А в эпизоде пляса — до этого — черные рясы «заглатывали» золото кафтанов.

A noter**: перед Ливонией рясы мгновенно (as opposed к медленному здесь) слетали с золота кафтанов, и, сверкая, взлетали сабли: преодолевалась тема рокового черного — блеском серебра сабель и золотой парчи кафтанов (после сцены убийства Федора)» (т. 3, стр. 572).

Что же получилось?

Опричники танцуют около Владимира Андреевича — мнимого минутного царя. Цвет притушен. Иван Грозный любил рядиться, любил и других рядить. Опричники ездили на черных конях, привязывали к сбруе собачьи головы, привязывали метлу или по другим сказаниям — колчаны, из которых торчали стрелы так, что они напоминали метлы. Опричники надевали кафтаны на соболях, а сверху монашеские костюмы: умели они пугать, были сами одержимы страхом.

Пляски опричников — очень страшные пляски. И хотя все шло по утвержденному сценарию, и краски были взяты такие, какие мы знаем в фресках Спаса-Нередицы, и была использована небесная лазурь кобальта в росписях Феофана Грека и сепия старых храмов, все же пляски эти многое выдавали.

* Предчувствие (*нем.*).

** Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 3, стр. 530.

* Как противоположность (*англ.*).

** Заметить (*франц.*).

Что думал и что знал про Ивана Грозного сам создатель? Он хотел его понять до конца, он думал о том, что маски переменчивы. Он думал о персонажах Достоевского, как бы подсвеченных неестественным светом электричества — так выражался о них критик того времени Майков, потому что свет электричества тогда был загадочен. К. Брюллов держал у себя электрическую машину для того, чтобы в разрядах ее увидеть колорит гибели Помпей.

Эйзенштейн писал:

«И только приход в XVI веке Шекспира и еще больше — в XIX — Достоевского сумел со стадии составных противоположных половинок поднять трагедию до полного единства в противоположностях слагающих их характеров действующих лиц, чем достигается непревзойденная динамика их внутренней напряженности, психологические взрывы перебросок от обожания к убиению обожаемого, от ненависти к любви, от кротости к зверству и то «божественное исступление», в котором раскрывается вся глубина их пафоса» (т. 3, стр. 137).

Сергей Михайлович увидал Ивана Грозного человеком, для которого слова псалмов были реальностью, человеком могучей телесности, безумной жажды жизни и в то же время человеком, лишенным простой военной храбрости, как об этом пишет защитник Ивана Грозного Р. Ю. Виппер, упоминая о том, как Стефан Баторий, «издеваясь над трусостью Ивана IV... вызывал царя на личный поединок»*.

А ведь Иван Грозный был по-своему смел: бросил Москву, уехал в Александрову слободу; верил, что посадская Москва придет за ним. Она пришла. За него были посадские люди, купечество, те, кого называли «черным людом». Они пришли. Грозный вернулся в Москву до неузнаваемости постаревший, лысый. Он сломился на той своей победе.

Все сомнения Грозного, его ирония и его нерешительность, его коварство были показаны в сцене пляски опричников. Плясали они, положив руки на плечи. Плясал юноша со взглядом барса Федька Басманов, поставивши на плечо большое изваяние, может быть, вырезанное из дерева,— раскрашенную женскую голову. Он — двуголовый, он и мужчина и женщина.

Владимир Старицкий пойдет по темным переходам и получит нож, предназначенный для Ивана Грозного. И мать оплачет сына, к которому она сама послала убийцу.

Боярские роды были знатны, но заменимы, они и боролись для того, чтобы заменять друг друга. Феодализм — это система, а не заговор.

Спор шел очень серьезный.

Через 12 лет картина вышла на экран. Это единственный случай в истории кинематографии — она оказалась несостарившейся.

Эйзенштейн на экране вторую часть «Ивана Грозного» не увидал.

Сергей Михайлович после этого уже не снимал картин. Он только думал и говорил. Он стал учителем молодых кинорежиссеров.

Кинематография не ограничилась его открытиями. Но то, что он сделал, осталось.

Искусство обладает странным свойством — оно преодолевает время. Достижения науки, отделенные от нас веками, уходят из нашей жизни.

Достижения искусства, народные песни, поэмы «Гильгамеш», «Илиада», греческие трагедии, Шекспир, Пушкин, Гоголь живы и сейчас.

Что объясняет это бессмертие искусства? Ведь поэмы Шекспира были созданы для королевского театра.

Мольер — слуга французского короля.

Что же объясняет бессмертие искусства? Бессмертие Гоголя, бессмертие Достоевского, который ходил разговаривать с Победоносцевым, выслушивал его как руководителя и написал страницы о «Великом Инквизиторе»?

Люди исследуют и сопоставляют факты, додумываются до сущности явления, проникают через внешность, через кажимость до истины.

Вторая серия «Ивана Грозного» была забракована, как мне кажется, под сильным влиянием цветового куска, в котором показан пир

* Р. Ю. Виппер. Иван Грозный. Госиздат УзССР, 1942, стр. 161.

в Александровой слободе. Кусок звучанием своим все переворачивал и перерешал, хотя он не очень велик. А сам царь в нем грозен, хитер и не истеричен.

Много лет своей работы посвятил Эйзенштейн вопросу ритма и метра в картине, много работ он посвятил «золотому сечению» в сюжетном построении фильма, то есть соотношению кусков, как в архитектуре соотносится длина к высоте. Сергей Михайлович считал, что такое соотношение есть и между сценами драм, трагедий, картин.

Но где мера мер?

«...абсолютной меры длины куска не существует — многое зависит от внутрикадрового содержания. Сделан ли кусок крупным планом или общим планом, или он повторяется в монтаже третий раз — все это влияет на определение длины. Единого измерителя длины нет. Значит, вам нужно множить внутреннюю «массу» куска на длительность его рассмотрения? Но это уже чисто «физический» метод. А зачем это делать, когда можно почувствовать? Нужно развивать в себе ощущение ритма. Тогда возникнут и точные метражные закономерности» (т. 3, стр. 594—595).

Этот кусок я привел из лекций «О музыке и цвете в «Иване Грозном».

Но не только ритм, но и «значимость» куска влияют на длину.

Эйзенштейн в процессе съемки перерешил смысл картины.

Мы говорим, отсчитывая прозаически: четыре дерева, пять камней, отвлекаясь от точного, конкретного представления предметов. Но нельзя сложить в метрическом движении ленты три пальмы стихотворения Лермонтова и дуб, про который поется в песне Мерзлякова: «стоит шумит могучий дуб на грозной высоте...»: мы не увидим леса — это разные деревья, разного эмоционального веса.

Цвет, звук, взаимоотношения их — все определяется куском, сюжетным соотношением. Слово «сюжет» мы берем в первичном смысле — как предмет.

Будем точны: бег от смысловых отношений — первичная алгебраизация, первичное обозначение без оценки смыслового значения данного куска или даже данного ударения, данного расположения строки в строфе, данной рифмы без учета, что возвращает эта рифма из прежде сказанного,— все это нарушение структуры.

**Последняя квартира С. М. Эйзенштейна**

Знал квартиру Сергея Михайловича. Эхо пустых комнат. Знал мир его одиночества.

Он был один, хотя все время жил на людях.

Квартира рядом с кинофабрикой на Потылихе. Жилье было почти пусто; прозрачно, как препарат, положенный под микроскоп, и так же четко.

Тогда одни окна квартиры выходили на Москву, а другие на Московскую область: туда, где сотни лет цвели яблони, вишни, а потом было снято ледовое побоище на асфальте.

В жилье того человека полы из линолеума покрашены были в светло-серый цвет. Стены заставлены белыми стеллажами с книгами.

На полках книги с чистыми закладками; сразу видно, что они подобраны по определенным темам.

Они — семена недописанных сценариев и следы непоставленных картин.

Квартира полна четкими, печальными призраками неосуществленного.

Книги стоят — они готовы, как говорил Маяковский, и к смерти и к бессмертной славе.

Они — полки перед наступлением.

На стенах странные вещи. Висит автограф Видока — знаменитого французского сыщика, он в прошлом был главой шайки.

Был французским Ванькой Каином, сам написал о своих приключениях.

На другой стене круглая барочная рама, обнимающая открытки.

Иногда в раму вместо открыток Сергей вставлял половину глобуса, большого глобуса.

Азия смотрела в комнату выпуклым пестрым глазом, окруженным золотыми воспаленными веками.

В спальне очень большая, широкая, купленная по случаю кровать с металлической

панцирной сеткой, покрытой нетолстым тюфяком. В углах под потолком деревянные ангелы — купидоны с бледно-синими крыльями и розовыми лицами, посеревшими за последние 150 лет.

В углах четыре апостола — высокие, худые, деревянные, спокойные, покрашенные.

На стене увеличенное фото печального, очень выразительного и незнаменитого негра.

Одинокого негра.

Телефон звонит редко.

Эйзенштейн работал над историей советского кино; рукопись сохранилась.

Убирала комнаты, готовила очень жирный, очень тяжелый обед тетя Паша, которая служила у Эйзенштейна давно.

У нее были свои вечные кулинарные правила Эйзенштейн обед не мог перемонтировать.

Этажом ниже жил друг — Илья Вайсфельд с семьей.

У Эйзенштейна около батареи отопления лежал гаечный ключ. Условлено было, что когда у Сергея Михайловича опять случится сердечный приступ, то он или тетя Паша постучат гаечным ключом по паровому отоплению. Тогда снизу придут люди.

Как-то ночью труба отопления загудела. Поднялись наверх. Тетя Паша постучала сильно, но слишком поздно.

У Сергея Михайловича был уже не первый инфаркт.

У него был врожденный порок сердца. Детей с такой болезнью называют «синюшными». Сергей Михайлович прожил с таким сердцем 50 лет. Сейчас преодоление этого прирожденного бедствия — простая операция.

На столе с разложенными книгами лежала страница последней рукописи Эйзенштейна. Он писал очередное исследование. Последняя строка на листке изломана и перешла в запись:

«Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке».

Внизу страницы написаны слова, которые не напишешь, не умирая.

Написано: «Матери-Родине...»

Мне говорили тогда, что радио было включено. Он что-то слушал и писал, преодолевая болезнь и одиночество.

Предпоследний инфаркт случился с ним, когда он танцевал на товарищеском вечере с Марецкой, стараясь не наступить ей на ноги.

Он, как и Сергей Прокофьев, танцевал неритмично.

На столе лежали рукописи о любви Пушкина.

Эйзенштейн писал о Пушкине, о Гоголе, о цвете.

Очень трудно, невозможно писать о ненужности, о преждевременности смерти. Пока пишешь, кажется, что человек еще жив, дышит в горе.

Да, он написал на последнем листе: «Матери-Родине».

Он принес ей не только слово и цепь сплетенных движением рисунков, он принес мысль, новое представление о жизни, новые дороги, проведенные мимо старых, истоптанных.

Знал русское искусство, архитектуру, живопись, поэзию, предчувствовал будущую архитектуру, знал живопись Франции, Испании, ввел в наше сознание искусство Мексики, расширив словарь художественного мышления на целый материк.

В Мексике, истертой пустынями, утыканной заводами, принадлежащими чужестранцам, Эйзенштейн в профилях людей, в обычаях, в архитектуре показал бессмертие неведомой культуры.

Он не знал склероза, мозг его остался свежим. Он мог еще много писать, снимать, спорить и читать на четырех языках.

Он сохранил архив отвергнувшего его ревнивого учителя, любимого Всеволода Мейерхольда.

Он сам был великим учителем, верным учеником и верным другом людей искусства.

Гроб покрыли старым золотым покровом, найденным и купленным Сергеем Михайловичем. Тело сожжено вместе с этим покровом: пепел смешан с золотом.

Когда Эйзенштейн умер, у него не оказалось врагов. Все любят вспоминать с любовью.

Знают ли любящие, что дороги к великим не идут по их следам?

Классики отрицают близкое будущее.

Они люди из далекого будущего.

Место, где была последняя квартира Эйзенштейна, теперь — дорога, дом сломан.

Музей сохранил книги и рукописи.

Сергей Михайлович не выбрасывал бумаг, умел сохранять в них порядок.

Дороги, по которым шел Сергей Михайлович, трудны, но не зарастут травой.

Подвиг умения мыслить противоречиями, очеловечивать отношение людей к вещам, преодолевать инерцию восприятия, промывать мир — жив.

Жив подвиг.

Сергей открывал нам глаза на необычайность обычного и на вечность прошлого.

Не хочу утомлять читателя и кончаю трудную книгу о Сергее Эйзенштейне.

Его жизнь нельзя ни оспорить, ни принять целиком.

Он не ожидал, что с ним согласятся.

Он не уставал объяснять себя.

Шел, разговаривая в толпе, которая его не всегда точно понимала, но поймет.

Он умер в ночь с 10 на 11 февраля 1948 года.

**Черемуха**

Черемуха растет по всей нашей стране от Белого до Черного моря.

Любит черемуха расти по берегам речек, любит она лес — гущину. Цветет ранней весной белыми длинными кистями, иногда чуть розоватыми. Цветет черемуха ранней весной. Говорят, что в это время холодает: когда дуб распускается, тоже холодает, весна у нас всегда идет с перебоями.

Яснополянский сад сохранил в себе куски старой засеки.

Есть в нем и правильные аллеи, сходящиеся лучами к одному месту — там прежде оркестр играл, когда мать Льва Николаевича и дед его князь Волконский гуляли чинно,— сад потом рос как хотел, его часто перебивали, переделывали.

В том месте, где сняли, продав на снос, старый дом Волконского, выросли деревья. Получилась гущина.

Лев Николаевич — хозяин хлопотливый; однажды заметил, что черемуха выросла на дорожке и заглушает орешник.

Черемуха эта росла не кустом, а деревом сажени четыре в вышину, как записал Лев Николаевич. Была она кудрявая, развилистая, осыпана ярким душистым цветом.

Далеко был слышен ее запах.

Сказано: срубить черемуху.

Затюкал работник топором. Пришел хозяин, увидал, что черемуху на дороге рубят.

Сок так и хлюпал под топором, попадая в прежнюю тяпку, а черемуха вздрагивала гроздьями цветов.

Видно, судьба, подумал Толстой, и начал рубить с мужиком вместе.

Всякая работа весела — весело и рубить.

Хозяин забыл о черемухе, о цветах ее. Только и думал о том, как ее поскорее свалить.

Толстой запыхался, положил топор, уперся с мужиком в дерево — дерево такой толщины, что можно было ствол взять в две ладони.

Качнули, дерево задрожало листьями, закапало росой: посыпались белые, душистые лепестки.

Еще налегли.

Точно вскрикнул кто-то в дереве.

Там, внутри дерева, как будто заплакало.

Затрещало в середине; дерево свалилось.

Оно разодралось у надруба и лежало, упираясь сучьями и цветами в траву; подрожали листья и цветы.

Прошли годы. Чистили опять заросшую дорожку. Рубили шиповник, лозу. Уперлись в черемуху.

Черемуха большая и толстая выросла под липой. Срубили легко, у самого корня: корень гнил.

Хотели оттащить черемуху, а она как будто прилипла, думали, где зацепило.

Работник нашел другой корень на дороге: черемуха почуяла, что не жить ей под липой, вцепилась сучком за землю, сучок обратился в корень. Старый корень черемуха бросила.

Тогда понял Толстой — выросла та, первая черемуха на дороге.

Хорошо цветет черемуха, хорошо пахнет весной, а ее рубят, не знают ей цены. А дерево, цветущее, живое дерево переходит с места на место.

История, которую я передал, смонтирована из двух рассказов Толстого «Черемуха» и «Как ходят деревья».

Черемухой цвел Сергей Михайлович у нас в Москве, на Потылихе, на старом месте, где когда-то цвели вишневые сады.

Черемухой цвел художник, вырос так, что виден был на миру.

Деревья вырастают как хотят.

Предвидеть в искусстве сложно: не знаешь, что рубишь, что вырастет из посаженного.

Вот я сейчас пересуживаю работу Эйзенштейна, а переделать бы ее не смог — она ушла своей дорогой, вросла сучьями в землю, выросла в других картинах измененная. Живет по всей нашей земле от Черного до Белого моря, живет в Мексике за океаном, живет в странах, которые с нами спорят, живет в Японии и, изменяясь, цвести будет вечно.

Не увядает созданное, живет само по себе, пересматривается вновь. Много раз по-разному себя переосмысливая и не повторяя. Вырастал Эйзенштейн, переосмысливая, удивляя историю неповторимым рисунком мысли.

Был он невелик ростом, крепок, высоколоб, были у него тонкие брови, был он неутомим.

Но сердце устало.

Нет безошибочного искусства; Чернышевский говорил: «каждый шаг человека, это задержанное падение».

Шагаем мы, шагаем вперед. Бывают счастливые люди, они долго шагают к своей долгой весне.

Пчелы собираются вокруг их цветов — красивые, друг друга понимающие, пестрые пчелы, перевитые тенями.

Тело их, если взять быстрым взглядом, похоже на цветной луч аппарата, перебитый заслонкой мальтийского креста.

Будем беречь память о том, что уже достигнуто. Передача памяти, закрепление сделанного памятью отделяет человека от других разнообразно красивых, живых существ.

Такие речи я вел с Сергеем Михайловичем, когда он был жив, уверен и грустно-весел.

Одну из записей про черемуху напечатал я очень давно в книге «Поиски оптимизма».

Сергей Михайлович тогда мне сказал: спасибо.

Это было в 1932 году.

Много после этого сделал Эйзенштейн.

Черемуха цветет от Черного моря до Белого, а не в одном саду.

Каждую весну зацветают леса и сады и сшивают друг с другом цветы хлопотливые пчелы.

Время делает нас.

# У начала всех начал




*К. Парамонова*

Несколько лет назад в советском, да и не только в советском кинематографе одним из популярных героев стал ребенок. Ребенок, глазами которого художники воспринимают и показывают мир. Это явление было замечено, о нем много писали, справедливо признавая, что такой способ ви́дения мира позволяет по-новому увидеть обычные стороны жизни.

Теперь художников интересует не просто ребенок, а детство как начало тех противоречий, тех закономерностей, под знаком которых пройдет потом вся жизнь человека. В мире столько сложных проблем и противоречий, так по-разному живут дети в разных странах, что искусство не вправе проходить мимо этих явлений, и заметное повзросление детского кинематографа — отражение реальных процессов современной жизни.

Разное детство у наших маленьких современников.

Счастливое — у детей стран социализма. Оно исполнено своих проблем, больших и маленьких, драматических и смешных, своих открытий и разочарований. Фильмы из стран социалистического лагеря, показанные на нынешнем фестивале, были поэтому как раз особенно примечательны разнообразием тем, широтой охвата многогранной детской жизни.

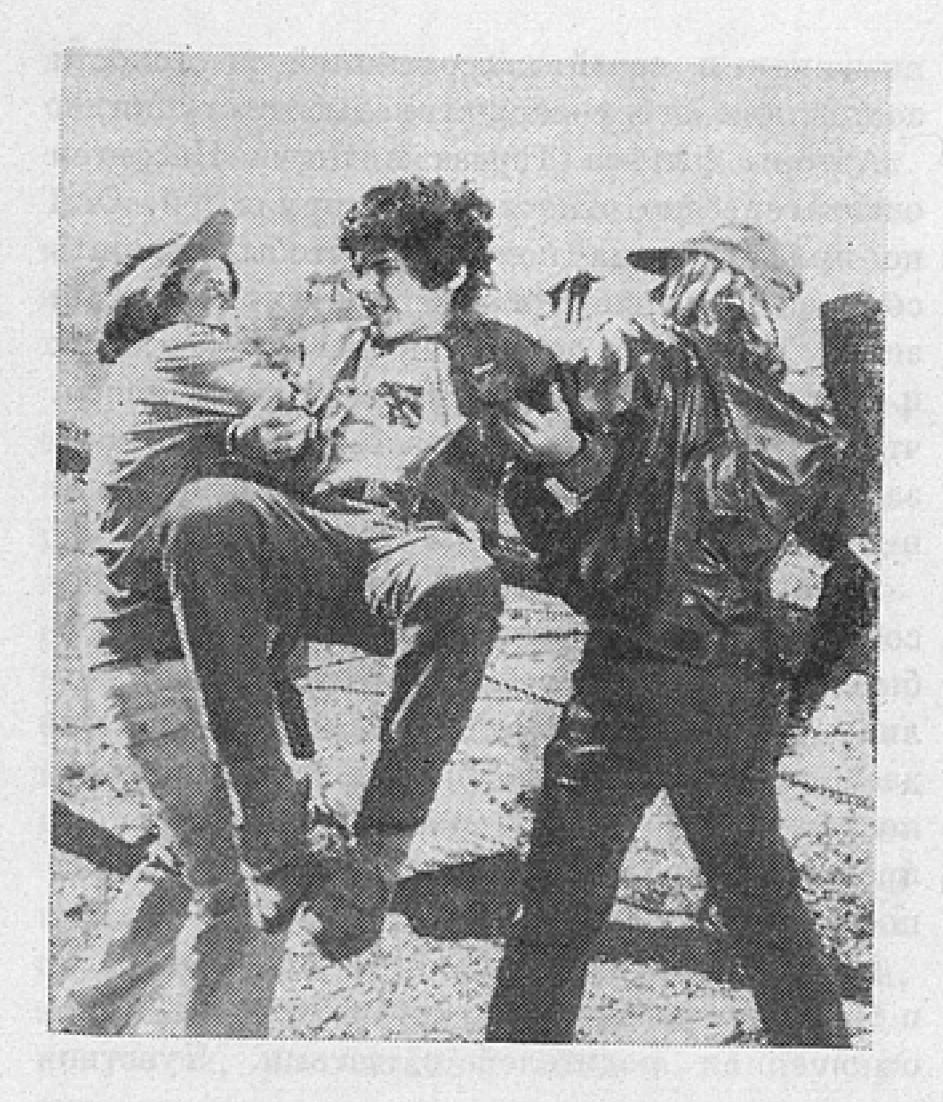
Страшное — у детей и подростков, живущих в мире насилия, ежедневно творимого над человеческой личностью. Ведь оттого, что эта личность насчитывает 8—15 лет от роду, проблема не становится менее жестокой. Бразильские дети, герои американского фильма «Генералы песчаного карьера», к примеру, никогда не смогут сказать: «золотая пора детства». Нищета, безысходность, бесправие и трагически раннее приобщение к окружающему злу — вот что такое их детство. Они уже сами творят зло, не только страдая от общества, но и в свою очередь активно принося ему новые беды. Все начинается с детства... Какое же искусство необходимо детям, вырастающим в трущобах песчаных карьеров, подросткам, еще не познавшим красоты жизни, но уже привыкшим к выстрелам, бессмысленным убийствам или походя совершенному насилию!

Какое же искусство может овладеть тонкими детскими душами? Нет сомнения, что этому зрителю прежде всего нужно помочь понять их собственную жизнь, действительность, в которую они погружены. Посмотрев фильм правдивый и резкий, они, может быть, поймут, где таится зло. Возможно, это очень слабые надежды, но они не беспочвенны. Ведь дети, как бы и где бы они ни жили, любят кино, верят тому, о чем им говорят с экрана. Тем более обязаны честные художники, педагоги, критики, обращаясь к искусству, позаботиться о том, чтобы оно помогло детям понять их истинное положение в обществе, привить им добрые чувства и веру в возможность радикального переустройства жизни.

Беспокойство за будущее, жестокость, борьба за существование проникли и в мир

детства. Нельзя закрывать глаза на то, что дети, порой неосознанно, поступают жестоко, несправедливо — так, как вокруг них живут и поступают взрослые. Борясь за существование, за кусок хлеба, за право хоть что-то урвать от жизни, герои «песчаных карьеров» убивают, шантажируют и т. п. При этом они еще умеют смотреть в глаза взрослым невинными глазами. Нравственные нормы для них — неизведанная земля. Страшная и неизбежная изнанка борьбы за существование в современном капиталистическом обществе показана в фильме «Генералы песчаного карьера»...

Иная постановка той же темы — у Стэнли Креймера в фильме «Благослови зверей и детей». Он тоже рассказал о неустроенных современных детях, на свой страх и риск ищущих моральную опору. Но это дети богатых семей, им не надо думать о куске хлеба. Тем не менее, они тоже одиноки, потому что растут без духовных контактов со взрослыми, в нездоровой нравственной атмосфере. Они бунтуют, открыв для себя ужасную истину: «мы никому не нужны». «Благослови зверей и детей» — жестокий фильм, и обращен он ко взрослым.



«Благослови зверей и детей» (США)

Жестокими бывают и фильмы для детей. Но жестокость жестокости рознь. Очень часто во взрослом кинематографе мы встречаемся с тем, что жестокость проникает на экран лишь для «взбадривания» нервов равнодушной публики. Но есть фильмы жестокие, созданные честными художниками ради предостережения против зла и насилия, во имя гуманизма. Таковы фильмы режиссеров Бартлетта и Креймера.

Позиция боевого гуманизма отличает и фильм польского режиссера Януша Насфетера «Авель, твой брат».

В костеле стоят девочки и мальчики. Мы еще не понимаем, зачем пришли они сюда вместе с учителями. Но настораживает мрачность обстановки. Почему они такие смиренные, притихшие? Какая беда нависла над ними? Закадровый голос говорит о том, что история, о которой будет идти речь, произошла в 30-е годы. Тот же закадровый голос представляет будущих героев фильма — учеников пятого класса. И сразу экран загорается всеми цветами жизни: обычная улица... класс... учитель. Он говорит им простые и умные вещи. Он учит их добру. Говорит о том, что школа — это Польская республика в миниатюре и что справедливость, порядок в ней зависят от них самих. Он говорит, что «человек — это звучит гордо» и что это важно понять еще здесь, в школе. Закадровый голос, слова учителя — все это лишь запев. Экран предоставляется детям, их обычной, повседневной жизни... В этом классе, в этом детском коллективе произойдет страшное: маленького, доброго, хрупкого «новичка» Кароля Матуляка класс не примет в свой коллектив. И он погибнет, будучи затравлен своими озорными и крепкими сверстниками. Они не станут непосредственными виновниками его убийства, но когда он умрет, то, стоя в костеле, они осознают свою причастность к его смерти. Они вспомнят, как измывались над

ним, как в своей неосознанной жестокости заставляли его совершать злые поступки.

Авторы фильма Тереза и Януш Насфетер очень серьезно относятся к миру детей. Они не приседают на корточки, чтобы говорить со своим зрителем «на одном уровне». Они знают, что мир детей так же сложен, как и мир взрослых. И их фильм тем и ценен, что активно борется со злом, с бездушием, за сохранение и воспитание благородства в детях.

Авторы понимают силу искусства, его способность потрясти души детей настолько, чтобы они подвергли строгому критическому анализу собственное поведение. Фильм утверждает, что, уважая людей, с достоинством относясь к хрупкому, слабому человеку, мы прежде всего уважаем и поднимаем собственное достоинство.

В фильме поднят еще один очень важный и требующий большого такта вопрос о взаимоотношениях родителей с детьми. Чувствительный, робкий мальчик стал жертвой не только своих веселых и беззаботных сверстников, но и собственной матери, ее бездумной доброты, ее стремления охранять сына от окружающей жизни, уберечь от забот. Кароль многое получил от нее — он добр, честен, вежлив, трудолюбив. Но именно мать принесла ему и самое большое зло, не оправдав его доверия. Когда ее сын нашел в себе силы не выдать виновников избиения маленького мальчика с улицы, мать сделала это за него. Предательство матери оказалось для Кароля тяжелой травмой. Как видим, фильм наших польских коллег — это фильм-предостережение, он призывает серьезно и вдумчиво относиться к детским, часто кажущимся такими безобидными поступкам. Он заставляет задуматься о том, что людям необходимо внима-

«Авель, твой брат» (Польша)



ние, что самое дорогое — это совесть человеческая.

В современном киноискусстве для детей отчетливы два направления: проблемная социально-психологическая драма и современная киносказка. Именно в этих двух направлениях наблюдаются сейчас наиболее интересные поиски.

Первая тенденция порождена стремлением современного искусства анализировать социальные вопросы, которыми живет общество. Вторая обусловлена закономерным стремлением мастеров детского кино связать свои размышления о мире с детской фантазией, с веселым занимательным сюжетом, с игрой воображения, столь необходимыми в произведениях для детей.

Эти направления, выявившиеся еще на предыдущем Московском международном фестивале детских фильмов, получили дальнейшее развитие и в этом году, четко разделившись.

В апреле 1971 года на Национальном фестивале чехословацких фильмов для детей в Готвальдове премию получила картина талантливого режиссера Карела Кахини «Я снова прыгаю через лужи». На нашем фестивале этот фильм, признанный лучшим произведением чехословацкого кино за последние годы, был показан вне конкурса. В нем поднимаются проблемы нравственного воспитания, воспевается сила духа мальчика, преодолевшего невзгоды, тяжелую болезнь и добившегося осуществления своей мечты. Герой, несмотря на паралич ног, стал, как и его отец, прекрасным наездником. И достиг этого только благодаря своему мужеству. Характерно, что в этом фильме постановка острой нравственной проблемы ведет авторов к созданию яркого образа современного положительного героя.

Дело это нелегкое, и даже если успех бывает неполным, художники все равно работают не зря: исследуя характер такого героя, они втягивают зрителя в размышления об истинных ценностях человеческой натуры, о тех чертах, которые сам художник считает особенно важными в современном человеке вообще и в ребенке, в частности. И очень хорошо, когда исследование характера становится подробным, когда на экране мы видим жизнь со всеми ее сложностями и противоречиями. Такие фильмы, разумеется, при тактичном подходе к их решению, дают маленькому зрителю очень много, они ему просто необходимы.

Сила фильмов, о которых мы говорим здесь, еще и в том, что они эмоциональны. Они строятся на простых и жизненных ситуациях, которые понятны ребенку и захватывают его сердце. И через это эмоциональное воздействие ребенок приходит к серьезному раздумью. Я убеждена, что рассудочные фильмы (пусть в них бьется даже самая умная мысль) не найдут отклика в детской аудитории. Плохо, если серьезные мысли будут встречены детьми со скептической усмешкой: «Опять учат, читают нотации!» Нет, если фильм лишен эмоциональных струн, которые способны задеть сердца детей, значит он «не состоялся» как произведение искусства, рассчитанное именно на эту аудиторию.

Социально острые психологические фильмы, в той или иной степени обращенные к детям и ко взрослым, образуют направление, которое представляется сейчас одним из главных. Неверно думать, что подобные фильмы — обязательно драмы или трагедии. Отнюдь нет.

На экранах нашего фестиваля демонстрировались такие картины, как «Внимание, черепаха!», «Ежи рождаются без колючек», и многие другие веселые, жизнерадостные произведения, которые тем не менее представляли то же направление, что и «Авель, твой брат».

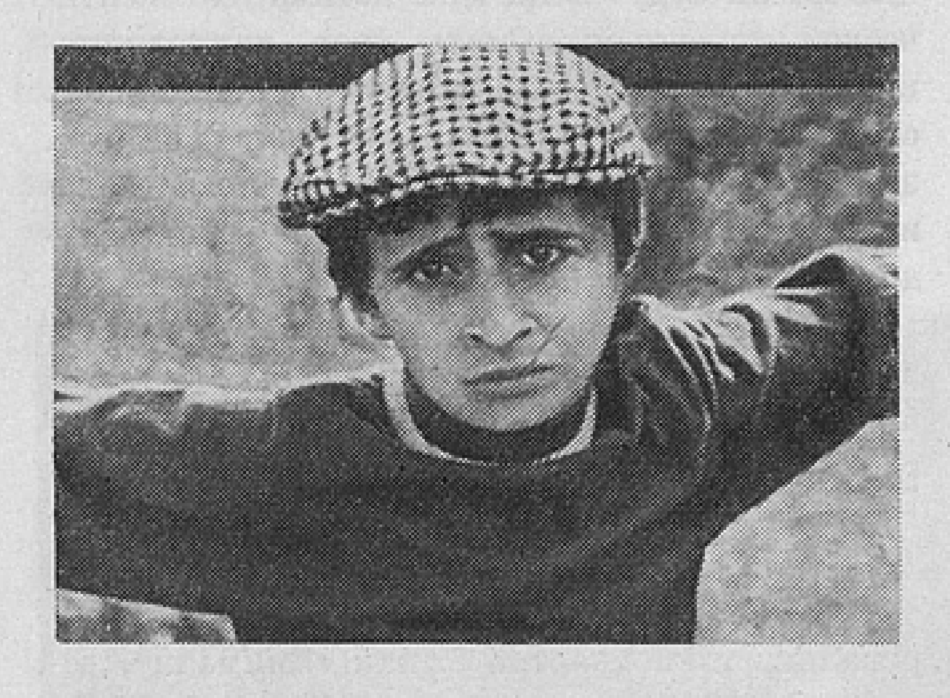
Серьезный проблемный фильм — это явление высокого реалистического искусства, активно вторгающегося в общественную духовную жизнь, причем отнюдь не только детскую.

Разумеется, мировой детский кинематограф не однороден. Отмечая общую устремленность к социальному анализу, надо помнить, что существуют фильмы, хотя и затрагивающие острые проблемы современного буржуазного мира, но намеренно скользящие по их поверхности, сглаживающие жизненные противоречия. Нарочито безмятежное восприятие



«Внимание, черепаха!» (СССР)







мира отличает, например, итальянский фильм «1 + 1 + 1 к приключениям», где бедный и богатый мальчики, убежавшие по разным причинам от своих родителей, в сущности, оказываются в одном и том же положении. Дети — это дети, как бы утверждают авторы, и совсем не важно, к какому классу они принадлежат.

В очень хорошо снятом английском фильме «Гонки» — о жизни подростка, нашедшего приют у доброго человека,— также ощущается умиротворяющая, приторная благостность, издавна характерная для буржуазной детской литературы.

Фильмы этого типа, несомненно, представляют собой самую консервативную и непродуктивную ветвь в современном детском кинематографе. Тенденция к сентиментальному сглаживанию классовых противоречий, к благодушной идилличности, к обходу всех острых, серьезных вопросов жизни отражает давление на некоторых западных кинематографистов со стороны буржуазной школы, семьи, иногда церкви.

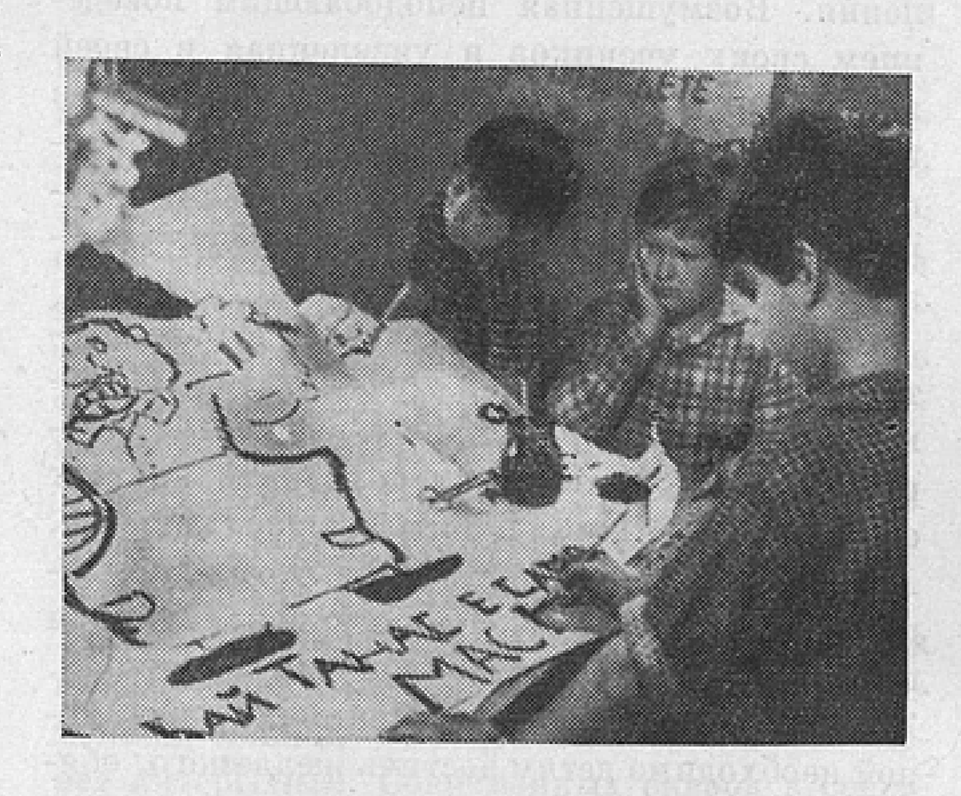
Но, говоря о социальном фильме, мы имеем в виду важнейшее явление современного детского кино. Прогрессивные художники, обращаясь даже к самому маленькому зрителю, как, скажем, это сделано в фильме «Внимание, черепаха!», всегда ставят перед ним по-настоящему серьезные темы. Гуманизм пронизывает сюжет, каждый кадр и этой картины. Громадные танки останавливаются перед маленькой без-

защитной черепахой, а затем осторожно объезжают ее — во имя сохранения гармонии детского мира. Этот символический эпизод несет в себе прямой социальный смысл: он дает урок доброты, равный по силе своего воздействия политическому плакату, что вовсе не значит, будто «Внимание, черепаха!» — фильм-плакат. Напротив, это тонкое художественное произведение, исследование жизни маленьких детей, по точности фиксации их повседневного поведения приближающееся к документу. Международное жюри без дискуссий, единодушно присудило картине золотую медаль, исходя из того, что высокая благородная идея раскрыта здесь с принципиально важных для современности позиций. Кроме того, члены жюри отметили новаторство и новизну в работе с маленькими исполнителями. В речи детей звучат подлинные интонации, не навязанные взрослым режиссером, а как бы перенесенные из их повседневной жизни. Естественностью и многообразием отличается и их поведение.

Сравнение — жестокая, но необходимая вещь в искусстве. Все обычное, ординарное замечается на таких смотрах особенно остро. Зато и яркость художественного решения не пройдет незамеченной. В фильме С. Лунгина, И. Нусинова, Р. Быкова, в частности, привлекло внимание то умение, с которым авторы сочетали серьезную тему с веселой, жизнерадостной интонацией, с игрой красок и необычностью мизансцен. Радостно, что в нашем кино появился не просто новый детский фильм, а фильм с очевидными приметами таланта, что появились художники, создавшие не просто хорошую картину, а во многом обогатившие арсенал изобразительных средств, которыми располагает наше детское кино.

Рядом с «Внимание, черепаха!» стоит талантливый болгарский детский фильм режиссера Д. Петрова «Ежи рождаются без колючек». Все в нем удивительно свежо, современно, и даже то обстоятельство, что дружная компания маленьких героев находится все время в движении, в какой-то мере тоже передает атмосферу наших дней. Они не мечтают о недостижимом, а размышляют, приходят к действенным выводам и немедленно приводят в исполнение свои задумки. Словом, герои этого фильма, дети современной Софии, несут в себе черты своей созидательной эпохи.





«Ежи рождаются без колючек» (Болгария)

Герои картины играют в футбол, постоянно придумывают себе новые забавы, но они же рассуждают о правах человека, о воспитании, критикуют взрослых за то, что те плохо готовят их к большой жизни. Они живут интересами сегодняшнего дня, своего народа. Многое

из того, что прочно установилось в их характерах, — это черты современной морали социалистического общества. Они дружны, никогда не оставят товарища в беде, не обособляют свои собственные интересы от интересов других, у них предельно развито чувство коллективности. Они по-современному самостоятельны, и жизнь взрослых с ее светлыми или драматическими сторонами вовсе не отделена от них.

Картина состоит из трех новелл. В первой из них — «Тревожное явление» — новичок увлек весь класс необычным «мировым» номером: он умеет шевелить ушами. И все захотели научиться этому, даже классный руководитель попробовал. Но это безобидное увлечение нашло и своего врага в лице учительницы пения. Возмущенная неподобающим поведением своих учеников и уязвленная в своей высокой любви к вокалу, она выгоняет всех из класса, навсегда воздвигнув тем самым непроницаемую стену между собой и детьми, которым она обязана была привить любовь к музыке.

Эта новелла могла бы показаться развлекательной, не звучи в ней требовательная, тревожная мысль, обращенная к взрослым, которые должны, если хотят сохранить контакт со своими детьми, понять законы детства. Авторы настойчиво повторяют, что «ежи рождаются без колючек», а колючки появляются позже и очень часто — по вине старших. Жаль, если взрослые не понимают, как порой необходимо детям достичь желаемого, обязательно достичь, что такое упорное устремление к цели и рождает настоящий характер. Это, пожалуй, самая веселая и самая простая по мысли новелла — прекрасный запев к двум другим.

Вторая новелла о том, как ребята «обрастают колючками».

Бакалейщик, в лавку которого попал футбольный мяч, не понял закономерности детского поведения, обидел их, и они по-детски жестоко отомстили ему. Зная, что в лавке не принимают бутылки, они по всему городу повесили объявление, что туда можно сдавать стеклянную тару в любом количестве.

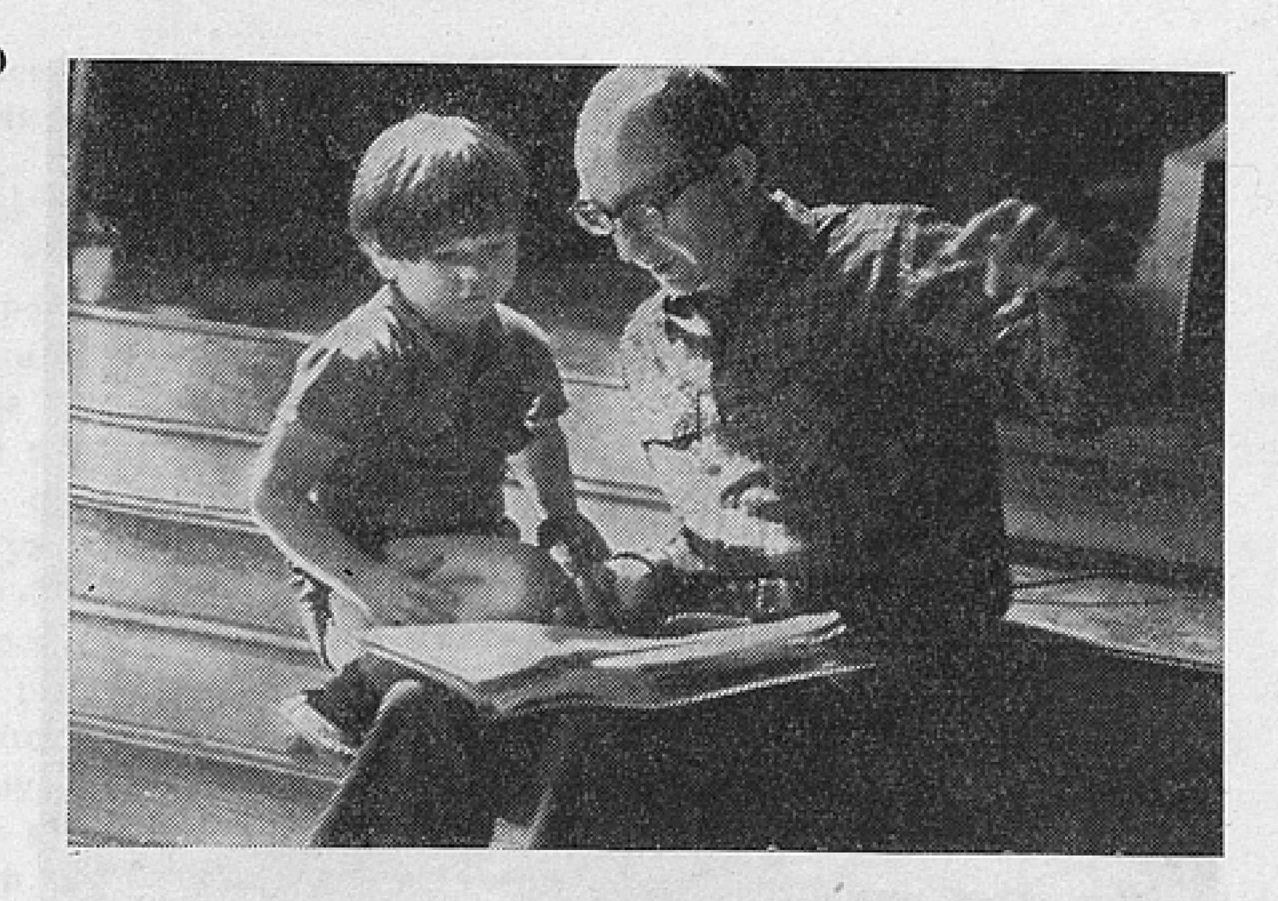
Новеллы фильма объединены не только героями, но и единством развивающейся мысли. События, захватывающие детей, как это и бывает в жизни, порой возникают случайно, но развитие их протекает согласно логике развития характеров. Таким образом, этот фильм не только детям помогает познать жизнь, но и взрослым открывает какие-то тайны детского мира. Оказывается, взрослые отнюдь не всегда бывают правы. Ежи рождаются без колючек, колючки вырастают позднее — снова и снова напоминают нам авторы фильма, уверенные в том, что многое в детстве более гармонично, чем у взрослых, разделенных между собой сложившимися взглядами, различным жизненным опытом.

О чем же свидетельствуют эти фильмы? Действительно ли уж так не в меру повзрослело детское кино? Нет, просто углубилось его идейное содержание, и авторы стали смелее обращаться с серьезными темами. Смелее отражать тончайшие нюансы жизни.

В детском киноискусстве необходимо резкое деление на фильмы для самых маленьких — с простым, ясным, преимущественно веселым сюжетом — и фильмы для подростков, где могут быть затронуты самые серьезные и глубокие проблемы. И вовсе не надо бояться, что какая-то тема или же отдельные ее нюансы могут не «дойти» до зрителя. В этом случае лишь нужно добиваться главного: чтобы дети поверили в правду жизни, развертывающейся на экране, чтобы они были эмоционально захвачены действием.

Нельзя забывать еще одной особенности кинематографа. Действие, лишенное (во имя общепонятности) тех нюансов, без которых оно не могло состояться в реальной жизни, неизбежно теряет в правдивости. Ремесленники поступают именно так: они упрощают задачу. В их фильмах взрослые персонажи говорят только то, что полностью понятно детям того возраста, на который рассчитан фильм. Они опускают те стороны жизни и быта, в которые, с их точки зрения, непозволительно посвящать детей. Так рождаются сюжеты, подобные выращенным в колбе гомункулусам — вроде бы и человек, но нежиз-

«Ау, малыш!» (Венгрия)



неспособный, вроде что-то похоже на жизнь, но все же не то, не жизнь.

Слов нет, нелегко создать подлинное произведение искусства для детей, отражающее настоящие явления жизни. Ведь художник знает, что к детскому зрителю нужен особый подход, и хотя говорить с ним надо на равных, делать это надо с тактом и чувством меры.

Нельзя искусственно приспосабливаться к детям, «сюсюкать» с ними — это всегда воспринимается отрицательно. Дети способны почувствовать хорошего человека, отличить фальшь от истины. Не увлекают их и манекены из ремесленных детских фильмов, которые создаются с благими намерениями специально для детей. К сожалению, в детском кино таких фильмов, где ослаблена социальная идея и по-старому упрощенно, а тем самым фальшиво воспроизводятся отношения детей и взрослых, еще очень много. В них действуют все те же стереотипы: добрая мама, злая учительница и т. д. В них нет психологической глубины и чаще всего остро ощущается театральность. Зато в произведениях подлинного киноискусства теперь нередко можно найти образное, конкретное воплощение понятий добра, гуманизма («Внимание, черепаха!»), силу духа («Я снова прыгаю через лужи»), стремление объяснить детям, что такое время, которым так дорожат взрослые («Ау, малыш!»). Примеры эти можно продолжить. Все то, что казалось раньше невозможным в детском кино, теперь освоено художниками с той же степенью доступности, с какой учителя научились использовать способность современных детей оперировать абстрактными формулами алгебры.

### Без сказки нет детства

Второе направление, о котором мы говорили выше — поиски художников в области современной сказки,— представляется мне не менее интересным. Современных сказок в советском кинематографе создано немало. За рубежом наибольших успехов в этом плане достиг венгерский режиссер Дьёрдь Палашти. В 1970 году в Хихоне ему была единодушно присуждена премия за фильм «Чили-Чаламаг» («Волшебник»). Эта картина куплена более чем 70 странами. У нас на последнем фестивале его новая сказка «Ау, малыш!» получила специальный приз. Раздумывая над его успехами, начинаешь понимать, что́ необходимо создателям современных сказок для достижения художественных побед. И почему жанр этот, столь распространенный теперь,



«Сказки Беатрис Поттер» (Великобритания)

все же развивается труднее, чем это иногда кажется поверхностному наблюдателю.

Сказочная идея необходима современному ребенку не меньше, чем детям прежних эпох. Сегодня она еще больше перекликается с действительностью, в которой ребенок живет, с действительностью, в которой совершается много чудесного и в которой технический прогресс порой превосходит всякие придумки сказочника. Дети любят фантазировать. Палашти поставил героя своей первой картины с его неуемной фантазией в смешное положение и просто как старший товарищ сказал ему: «Выдумывать-то выдумывай! Но никакой маг тебе не поможет ни в учебе, ни в других делах, которые ты должен сделать сам». В картине «Ау, малыш!», связав жизнь современного ребенка с фантастической идеей, Палашти пошел дальше, хотя в смысле художественного осуществления его новая картина не достигла гармоничности «Чили-Чала-мага».

Герой нового фильма — пятилетний мальчик, но и у него есть свои проблемы, свои трудности. Горячо любящие его родители не находят для него времени, и мальчик мечтает найти это проклятое время, которое разделяет его со старшими. Его предшественнику, герою «Чили-Чала-мага», волшебник выполнял все его желания. Дюси, герой фильма «Ау, малыш!», придумывает себе двух гномов. Поразительно сделан режиссером переход от современности к сказке. В ванной, куда в наказание отправляют мальчика, появляются карлики и уводят его в мир приключений. Эти кадры сделаны очень хорошо технически: рисованные карлики и маленький живой мальчик, который становится с ними одного роста, в маленькой игрушечной лодочке отправляются путешествовать сперва по современному городу, а потом по фантастическому царству. Пройдя через сложную цепь приключений, Дюси понимает, что все хорошее он получил от взрослых, что и мать, и отец, и старшая сестра его любят; что это они научили его быть честным, умным, смелым. Но за те пять минут, которые взрослые продержали ни в чем не повинного малыша, своего любимца, в ванной, они тоже достаточно перестрадали и поняли, что нужно найти время для малыша, еще не способного включиться в темпы их бурной жизни. Нельзя взрослому, как когда-то писал Экзюпери, забывать, что он тоже был ребенком. Но и ребенка надо учить понимать взрослых.

Фестивальный экран был разнообразен.

Даже в жанре сказки зритель увидел новое — фильм-балет для детей. Английский фильм «Сказки Беатрис Поттер» получил на фестивале несколько призов. Специальным призом отметило его международное жюри. За лучшее воплощение сказки на экране вручили ему свой приз дети, Союз художников присудил премию за декорации и работу художника. И это несомненно справедливо. Кинобалетов существует не так уж много, тем более — детских. Фильм А. Роу «Хрустальный башмачок» был удачным перенесением на экран театрального спектакля, в равной степени предназначенного и взрослым. А чтобы привлечь детей к этому редкому в кино (да и не только в кино) искусству и чтобы при этом достичь определенной цели, нужен был фильм такой высокой кинематографической культуры, как «Сказки Беатрис Поттер».

Прекрасная хореография в исполнении артистов Королевского балета и работа художников изобретательны и виртуозны. Изящные, полные юмористических красок танцы сюжетны и выражают определенные характеры персонажей-зверей. Цветовое решение фильма гармонично и нестандартно. Почему-то художники, создающие киносказку, считают, что чем пестрее и ярче будут краски, тем больше понравится детям. При этом они ссылаются на любовь детей к ярким костюмам и декорациям, но забывают о том, что необходимо еще заботиться и о развитии вкуса у детей. Спокойная, пастельная гамма красок в фильме «Сказки Беатрис Поттер» помогает воспринимать танец, не отвлекает внимания от главного — хореографии.

Мы говорили о фильмах, которые получили высокие премии на фестивале и не только оставили след в сердцах зрителя, но и еще на шаг вперед продвинули киноискусство для детей. Эти фильмы открыли новые средства художественной выразительности, наметили пути дальнейших поисков, проложили тропки, по которым будут следовать другие.

А вот французский фильм «Ослиная шкура», вольная фантазия на тему популярной сказки Шарля Перро, не получил признания жюри. Причина кроется в том, что постановщик фильма Жак Деми во многом повторил приемы «Шербурских зонтиков». К тому же в фильме слишком многое рассчитано на доскональное знание сюжета. Деми не связывает себя в повествовании причинно-временными мотивировками, а как бы иллюстрирует уже известное, причем несколько холодновато. Он словно играет со зрителями в некую игру, предлагая порой неожиданные для них решения и ходы.

Из 20 полнометражных художественных фильмов конкурсного показа далеко не все были на высоком художественном уровне. Было много фильмов, интересных по замыслу,

«Ослиная шкура» (Франция)





«Мы покупаем пожарную машину» (ГДР)

но не совсем удачных по выполнению. К таким прежде всего приходится отнести норвежскую картину «Остров Бьюрра». Его герои — тринадцать ребят из интерната — поехали отдыхать на остров. Их отдых чуть было не оказался прерванным, потому что какой-то богатый иностранец решил купить этот остров. Ребята не мирятся с этой несправедливостью и начинают борьбу за то, чтобы выкупить остров у города, чтобы здесь могли отдыхать их сверстники со всего мира. Благородная и гуманная идея! В фильме создан интересный образ воспитателя, его отношения с детьми строятся на основе равенства, уважения. Все здесь как будто современно, и вместе с тем это удивительно вялый, скучный фильм. Авторы уповали на события, на внешнюю остроту ситуаций и не позаботились о характерах. Действие фильма состоит из ряда слагаемых, из фотографически запечатленных ситуаций. Вот дети едут в поезде, вот они работают, вот проводят собрание — все так, как могло быть в жизни, но ни в одном из эпизодов нет художественной энергии, нет образного решения.

И это не единственный фильм, где замысел, рожденный миром детства и как бы полностью ему соответствующий, не нашел воплощения на уровне, который позволил бы признать картину фактом искусства.

У мастеров детских фильмов из Германской Демократической Республики обширный опыт. В сущности, ГДР — страна большого детского кинематографа. В фильме «Мы покупаем пожарную машину» снимался прекрасный актер Эрвин Гешоннек, который не может быть неправдивым даже в самых трудных для актера ситуациях. Он несет в себе спокойствие, жизненность и естественность. Да и идея фильма интересна: случайно выиграв по лотерее деньги, рабочий Клазен покупает детям старую пожарную машину. Своим поступком он пытается возместить детям потери, связанные с тем, что их папы и мамы слишком заняты собой и своей работой. Недаром маленький герой этого фильма, шестилетний Матти, пишет объявление, что ему нужен друг на полный рабочий день. Что делать этому маленькому человечку, если в школу он еще не принят, а в детский сад уже не ходит, если отец работает в городе, а когда бывает дома, то только и делает, что читает книжки, а мать с утра до ночи занята двумя маленькими близнецами.

Правдивая атмосфера картины, острота постановки вопроса, которая ощущается за

внешне безобидным сюжетом из детской жизни, кажется мне весьма ценной.

Снижает художественное значение фильма, казалось бы, самое малое: бесконечные разговоры о выигрыше, о деньгах, о том, кто и что купил бы на эти деньги на месте Клазена. Плохо и то, что атмосфера праздника в связи с выигрышем поражает опять-таки все тем же преклонением перед могуществом денег. В общем, для логики фильма закономерно, что простой поступок Клазена, не продавшего машину богатому иностранцу, представлен как некий подвиг. Однако за разговорами о его поступке постепенно теряется сюжетная нить и фактически пропадает «сверхзадача» произведения.

Неполного успеха достигли авторы канадского фантастического фильма «Рождественский марсианин». Однажды утром в лавке, куда послали за покупками Катрин и Франсуа, героев картины, появилось некое существо в странной шапочке и зеленых вязаных ажурных чулках и утащило груду продуктов. По селению прошел слух, что на землю спустилось какое-то яйцо, вроде фантастической космической тарелки. Катрин и Франсуа, отправившись в лес за елкой, встретили там это странное существо. Дети не испугались, стали с ним разговаривать, рассматривать и его и тарелку, на которой оно прилетело. Как видно, фантастическое в этой сказке смыкается с сенсационными домыслами, которыми занимается даже сегодня серьезная пресса. Тарелки и космос, наука и фантазия прочно вошли в быт детей. Яркая, красочная картина «Рождественский марсианин» в силу этого, несомненно, интересна для них и была бы еще интереснее, если бы режиссер больше поработал с актерами. Но на экране разыгрываются невероятные события без какой-либо попытки обосновать поведение ребенка в этих условиях.

### Фильмы об освободительной борьбе народов

Если на многих зарубежных фестивальных экранах обычно громыхают выстрелы, если жестокость там становится одной из главных красок даже в самых гуманных фильмах, то на просмотрах во Дворце пионеров даже не хватало «воинствующих» картин, картин о борьбе прогрессивного человечества за счастливое детство, за мир, героических полотен о войне. Поэтому белорусский фильм «Полонез Огинского» режиссера Л. Голуба, югославский «Невидимый батальон» Я. Кавчича и монгольский «Красный флажок» Дамдина были очень значительными для репертуара фестиваля.

Две первые картины посвящены теме участия детей в борьбе с фашистскими войсками. Обе показывают детей-героев и ценны своей гражданственностью. Однако они, несмотря на хороший профессиональный уровень, не стали событием фестиваля. Это нельзя объяснить тем, что будто бы устарел материал, легший в их основу. Тема войны, героизма — едва ли не самая главная в детском кино. Она неисчерпаема. Но как и каждое произведение искусства, фильм о войне должен открывать в этом материале что-то новое, давать какой-то «свой» аспект вечной темы. В детском кино повторения и стереотипы ощутимы теперь в гораздо большей степени, чем прежде: ведь от фестиваля к фестивалю зритель все больше знакомится с уровнем всего мирового детского кино.

«Невидимый батальон» был снят несколько лет назад. И в национальном югославском кинематографе эта картина о партизанской борьбе представляет определенное значение. В ней показан патриотизм детей.

Дети, от которых взрослые тщательно скрывали свое участие в движении Сопротивления, решили, что бороться против оккупантов надо им самим. По-детски наивно, но смело и изобретательно они проводят диверсионные операции, спасают раненого, бежавшего из плена, разбрасывают листовки. Следует сказать, что сюжетное решение темы несколько грешит против правды жизни: оно искусственно сосредоточено на жизни детей, как бы выхваченной, отгороженной от объективно существующей реальности. Именно это лишает фильм необходимой серьезности.

Однако современного зрителя помимо героических мотивов здесь привлекает еще одна

**«Невидимый батальон» (Югославия)**

**«Полонез Огинского» (СССР)**



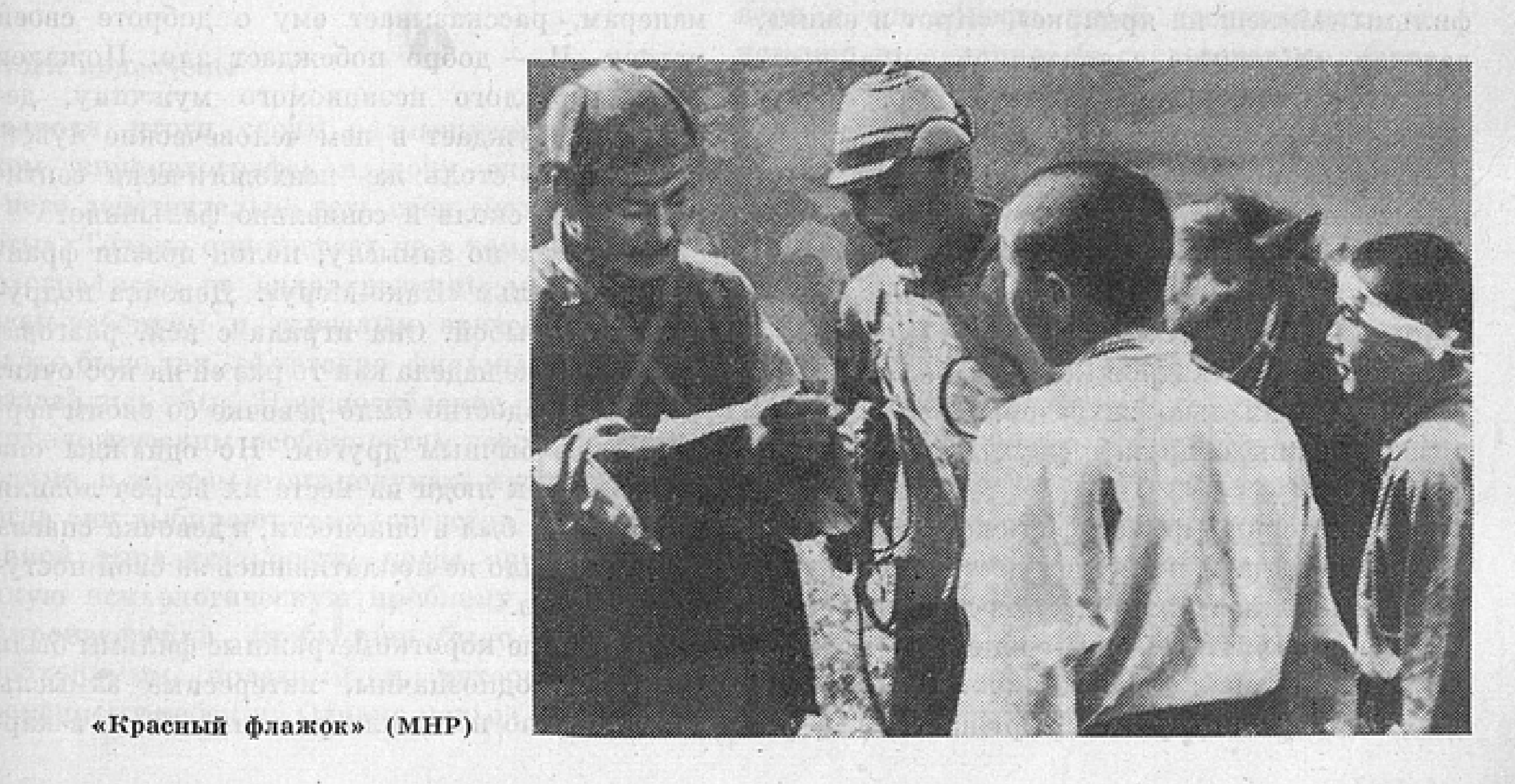
тема, не менее важная с точки зрения проблем развития детского кинематографа: формирование, становление личности ребенка, его гражданственности. Взрослые в фильме получают хороший урок, и если бы не сюжетные натяжки, разрушающие достоверность и правдивость произведения, фильм мог бы рассчитывать на больший успех.

«Полонез Огинского» также возвращает нас к войне: еще раз — судьба ребенка, попавшего в водоворот трагических событий. Мать с отцом погибли, а маленький музыкант ходит по деревням и селениям, играет советские песни, и люди помогают ему спастись от голода. Попав к партизанам, он включается в их борьбу, проявляет силу духа, патриотизм. История, рассказанная авторами, интересна тем, что талантливый ребенок остался и в войну музыкантом. Он не развлекал бойцов музыкой, а боролся с ее помощью с врагом. Исполнитель главной роли живет жизнью своего героя, он правдив в каждой своей реплике, в каждом переживании. Л. Голуб уже не в первый раз поражает нас работой с маленьким актером, но здесь он добился от исполнителя раскрытия интеллектуальных качеств персонажа, что и придает картине особое звучание. Ведь очень важно, чтобы зритель увидел не просто находчивого мальчишку, каких он уже много видел, а умного, активного человека, способного поступать именно так, как единственно возможно в данном конкретном случае. Нет ничего удивительного в том, что детское жюри отметило мальчика, исполнявшего роль, как лучшего среди всех маленьких актеров.

Вместе с этим образом в фильм пришла личность, яркая индивидуальность. К сожалению, на этом исчерпываются достоинства фильма, все остальные его компоненты значительно ниже.

В пятидесятую годовщину народной власти монгольские кинематографисты сделали первую картину для детей — «Красный флажок».

Этот фильм о революции, об участии в ней детей пронизан романтизмом, возвышенным отношением к тем, кто боролся за новый мир. Дети, к счастью, не представлены в нем всемогущими личностями, совершающими невозможное: они боятся ламы, удивляются боевой гранате, которую видят впервые, радуются незатейливым лакомствам. Фильм впитал в себя многие мотивы «взрослых» историко-революционных лент. Его авторы, учась у предшественников, создали увлекательное произведение, хотя и не во всем ровное в художественном отношении.



«Красный флажок» (МНР)

**Искусство короткого метража**

Короткометражные фильмы в мировом детском кино занимают, по крайней мере количественно, ведущее место. Многие страны, не выпускающие вообще полнометражных картин, в последние годы систематически создают для детей короткометражные картины — мультипликационные, научно-познавательные (или, как их часто называют, инструктивные), игровые, документальные.



«Остров сокровищ» (Япония)

Мультипликационные картины нынешнего фестиваля не принесли, к сожалению, открытий в области выразительных средств, хотя нередко радовали обращением к современным темам, увлекали занимательным сюжетом, напряженным ритмом, цветовым богатством. При этом многие мультипликации поражают теперь отнюдь не только яркостью красок, но и пастельными тонами, и использованием коричнево-серой гаммы, и воспроизведением живого блеска воды, и подлинностью в передаче неуловимо меняющегося неба. Один из самых ярких образцов нового подхода к цвету в мультипликации — премированная японская картина «Торо из Тенмы». Это фантазия о мальчике, побывавшем на Луне и спустившемся на дно океана. Не уступают ей в художественной яркости и чехословацкие мультфильмы «Микеш на ярмарке», «Крот и ежик», датская «Женщина с корзинкой яиц», вьетнамское «Сказание о богатыре Жонге», советская «Чебурашка».

В числе короткометражных картин были представлены также игровые фильмы — «Пако-Меру» (Франция), «Большая экономия» (Англия), «Ева плюс Ева» (Польша), «Хлеб и улица» (Иран), «Разные миры» (Турция).

С первых же кадров картины «Ева плюс Ева» мы буквально захвачены поэтичностью повествования о дружбе двух маленьких девочек.

К сожалению, сюжет фильма «Разные миры» не нов, да и не всегда достаточно достоверен. Столкновение жестокости взрослого человека с чистотой и наивностью ребенка не раз привлекало художников. В 1963 году литовский режиссер А. Жебрюнас создал новеллу большого социального смысла «Последний выстрел», построенную на таком противопоставлении. Авторы турецкого фильма преподносят зрителю однозначный психологический этюд, действие которого развивается в заведомо условной, недостоверной обстановке. Бандит украл шестилетнюю девочку, надеясь получить за нее большой выкуп. Его преследует полиция. Дом, где он находится, обстреливается полицейскими. Но... девочка ничего не понимает, она не боится своего странного спутника, даже учит его хорошим манерам, рассказывает ему о доброте своей матери. И — добро побеждает зло. Пожалев этого взрослого незнакомого мужчину, девочка пробуждает в нем человеческие чувства. Все это столь же психологически сентиментально, сколь и социально фальшиво.

Интересен по замыслу, полон поэзии французский фильм «Пако-Меру». Девочка подружилась с рыбой. Она играла с ней, разговаривала, даже надела как-то раз ей на нос очки. Весело и радостно было девочке со своим верным и необычным другом. Но однажды она увидела, как люди на месте их встреч ловили рыбу. Друг был в опасности, и девочка спасла его, чуть было не поплатившись за свой поступок жизнью.

Некоторые короткометражные фильмы были «этюдны», однозначны, интересные замыслы в них словно не нашли развития. Так, в кар-

тине «Большая экономия» на протяжении всего экранного времени мальчик мечтает о гоночном велосипеде и всеми способами зарабатывает для его покупки деньги. В последней сцене он выходит из магазина с... коляской для ребенка, и мы видим его беременную мать. Этот неожиданный поворот сюжета мог бы значить несколько больше, если бы мы успели узнать героя. В данном же случае неожиданность финала потеряла свой нравственный смысл. Фильм не заставляет зрителя думать или сопереживать. Он просто рассказывает историю.

Среди короткометражных картин гораздо больше, чем среди полнометражных, было фильмов-игрушек, созданных ради забавы ребенка. Как всегда в таких случаях, их авторам не удалось избежать повторения. Слишком часто в фильмах детям скучно со взрослыми, и от этой скуки они бегут в мечты, развлекая своего сверстника в зрительном зале забавными приключениями или экзотикой миров, рожденных их фантазией. От этих фильмов-игрушек выгодно отличились научно-популярные или документальные короткометражки — румынские «Четвертая четверть», «Мини-волейбол», «Мечты детства», бельгийские «Ферма», «Самуа, река в Арденнах» и некоторые другие.

**Итоги подведены**

Подводя итоги своим размышлениям о детском кинематографе, я хочу сказать, что у него действительно есть свои «недетские заботы». Только они состоят не в том, что кинематографисты не видят разницы между зрителем-ребенком и взрослым зрителем. Если бы это было так, то детские фильмы просто не создавались бы. Приспособление фильма к психологическим особенностям возраста необходимо, и об этом стоит подумать художникам, когда они выбирают тему, средства художественной выразительности, когда они решают, какую психологическую проблему поставить в произведении, чтобы оно было жизненно необходимым, полезным и интересным современному ребенку. Однако нельзя раз и навсегда определить, что такое детский фильм. Его форма и содержание зависят от многих факторов. И прежде всего от социальной среды, в которой он создается, от гражданских задач общества, в котором живет художник. Зависит он и от воспитательных задач, которые стоят перед обществом, от уровня педагогических критериев — словом, от многих вне кинематографа лежащих факторов.

Нельзя освободить фильм, созданный для детей, и от сравнения с теми достижениями, которые характеризуют уровень современного искусства в целом. Ведь уже нет спора о том, что детский фильм — явление искусства. Будучи активным средством воспитания, он, однако, не иллюстрирует некий педагогический постулат, а действует на ребенка эмоционально, доступными искусству средствами. В этом детский фильм ничем по своей сути не должен отличаться от фильма для взрослых. Всякое отступление от правды жизни, от уже завоеванных возможностей современного кино во имя якобы детской непонятливости — это отступление от реализма.

Не забудем и о том, к чему издавна стремились все лучшие воспитатели, — о принципе доверия, уважения, требовательности к воспитуемому. Мастера кино должны пользовать все достижения современного киноискусства, веря в способность детей воспринимать все истинно талантливое (а следовательно, «заразительное», неординарное, острое). Сколько раз сами дети давали нам в этом урок. Да разве не является таким уроком и то, что сложный и по языку и по теме фильм «Авель, твой брат» был оценен детским жюри как лучший фильм. А если раскрыть секрет работы «взрослого» жюри, то его члены высказывали сомнение, поймут ли дети этот прекрасный фильм.

Как видно, это вовсе не такое простое дело— определить, чего дети не поймут в истинном произведении искусства. А коль скоро они в нем и впрямь чего-то не поймут, то пусть уж лучше спросят взрослых, пусть пересмотрят фильм заново, пусть, наконец, это обстоятельство поймет и учтет кинокритика.

Этому же учат нас, критиков, и такие сложные детские фильмы, как «Внимание, черепа-

ха!», «Авель, твой брат», «Я снова прыгаю через лужи». Они позволяют отметить еще раз, что художник, создающий фильмы для детей, может выразить ясным и понятным своему зрителю языком самые глубокие темы, самые сложные проблемы жизни. На то он и художник.

Фестиваль, да и не только фестиваль, а вся живая практика детской кинематографии, к сожалению, убеждают нас в том, что высоким искусством детские фильмы поражают нас далеко не часто. Тому много причин. Одна из них, между прочим, и та, что от детского фильма еще до сих пор требуют однозначного воплощения педагогической темы. Но сейчас речь не об этом. Слишком много разных требований детского зрителя должно удовлетворять кино. Ну как при этом не приветствовать произведение, действительно необходимое детям, приносящее им радость, если даже оно в чем-то и несовершенно? И критика в таких случаях невольно делает этакую скидку.

Вот типичный пример этого характерного для детского кино явления.

Американский фильм «Добрый рыцарь» понятен маленьким зрителям и увлекает их. Прекрасная природа, чудесный мир зверей, хозяином и защитником которых чувствует себя маленький герой. Его поступки убедительны. Он хорошо знает и понимает природу, дружит со зверями, спасает их от браконьеров, как бы вовлекая в опасный процесс своей деятельной борьбы и зрителя. Жюри присудило специальный приз авторам за то, что они средствами искусства учат детей любить и защищать природу. И все же картину приходится признать лишь добротной поделкой, образцом современного среднего развлекательного фильма для детей. Многое в ней нарушает жизненную правдивость во имя подтверждения авторской тезы: любите животных, и они отплатят вам тем же. (Например, оказывается, дикое животное опасно лишь для плохого человека и неопасно для доброго ребенка.)

Современное детское (точно так же, как и «взрослое») киноискусство развивается, движется вперед прежде всего благодаря познанию художниками жизни, остроте их видения и понимания ими явлений действительности. Много интересных формальных находок, остроумных сюжетных ходов, ярких красок и замысловатых трюковых съемок мы видим в фильме «Приключение Бацилпишки», однако подвинет искусство не эта картина, а скорее скромный, но глубокий фильм «Я снова прыгаю через лужи». Изобразительное богатство, которым потрясает бразильский фильм «Приключения странного дядюшки на реке Амазонке», не помогло его авторам создать произведение подлинного искусства, ибо фильм их сделан по давно исчерпавшим себя рецептам: в нем нет ни новой темы, ни интересного художественного решения.

Наш фестивальный смотр фильмов для детей помог выявить истинные достижения современного детского кинематографа. В этом главная ценность международного конкурса. Киноискусство для детей обогащается и новыми жанрами и темами. Оно рождается в странах, где его до сих пор не было. Оно утвердило себя как необходимое обществу средство воздействия на маленького зрителя, как могучее средство его воспитания.

Очевидно, что уровень детского кино стал более высоким. Многие фильмы могли бы вполне демонстрироваться и не во Дворце пионеров, а в Кремлевском дворце. И вовсе не потому, что, создавая фильм для детей, авторы «заигрывают со взрослыми», а потому, что, даже рассказывая понятные детям сюжеты из детской жизни, художники постигают средствами искусства такие стороны жизни, которые откроют нечто новое и взрослым.

Фестиваль был интересен. Еще надо очень много осмыслить из увиденного, чтобы оценить все его значение. Недаром гости из разных стран неоднократно говорили о необходимости новых дискуссий, коллективного обсуждения всех процессов современного детского кинематографа. Я думаю, будущий фестиваль в Москве предоставит нам такую возможность.

# И оглянулись во гневе...

*А. Зоркий*

**Пролог. Парад героев**

Митио, 19-летний преступник, застреливший двух полицейских и двух шоферов такси. Главный герой фильма «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония).

Кането Синдо: «Реальный прототип моего героя Норио Нагаяма сейчас в тюрьме. Осенью будет вынесен приговор. Находясь в заключении, Нагаяма написал историю своей жизни — «Слезы глупости». Книга издана и стала бестселлером. Я не собирался документально воспроизводить именно эту жизнь. Сегодня во всем мире существует «проблема молодежи». Существует она и в Японии. Молодые люди живут, как в тумане, не понимая и не разбираясь в действительности».

Марк, студент университета, стрелявший в полицейского и укравший самолет. Дария, любовница миллионера. «Забриски Пойнт» (США).

Микеланджело Антониони: «Мой фильм — это история своеобразного поиска, попытки человека обрести свободу в личном плане, но на фоне поистине провокационной действительности сегодняшней Америки... В моей ленте рассказана история двух белых молодых людей, которые пытаются что-то понять и потом действовать в зависимости от того, что именно они поняли. Вся проблема заключается в том, смогут ли они что-то сделать» («Эспрессо», Италия).

Рокусан, умалишенный подросток по кличке «сумасшедший трамвайщик». Бедняки, мимо чьих лачуг он водит воображаемый трамвай. «Под стук трамвайных колес» (Япония).

Акира Куросава: «Я очень люблю людей, которые понимают меня без слов. Мой фильм — экранизация книги Ямамото. Можно сказать иначе: сюжет картины я заимствовал у своего покойного друга... Я хотел рассказать о жизни простого народа».

Нищие и бездомные бразильские дети и подростки. Вожак банды Буллит — убийца и насильник, совершающий, однако, и романтические поступки. «Генералы песчаного карьера» (США).

Холл Бартлетт: «Мои герои не являются предметом художественного вымысла. Я встретил их сегодня в тех же трущобах, пещерах и песчаных карьерах, что были описаны в романе Жоржи Амаду. Их жизнь не изменилась. Их и сегодня можно назвать отверженными. Я считаю очень важным моментом то, что речь в фильме идет о детях, о подростках — о поколении, с которым принято связывать будущее общества...»

Маттиас Кнайссль, 26-летний браконьер и разбойник, повешенный семьдесят лет назад. Герой многих баварских легенд и песен. «Маттиас Кнайссль» (ФРГ).

Райнхард Хауфф: «Маттиас был известным браконьером и разбойником и по сей день слывет в Баварии народным героем. О нем сложены песни, легенды, анекдоты. Сначала в списке его преступлений указаны такие «серьезные» нарушения, как «посещение публичных танцев», «прогул уроков в школе», «нарушение правил охоты». Потом его бросают в тюрьму за «квалифицированную кражу», «покушение на убийство», «сопротивление представителям власти». Про Маттиаса думают, что он, грабя богачей, все раздавал бедным, жил весело, дурачил полицию. Мы не возвеличиваем этого человека. Нас очень интересовало, какой прослойке общества нужна легенда о Кнайссле».

Бальтазар-Ладислас, поэт и политик. Молодящийся старый осел, который, подобно буриданову ослу, семенит за пучком травы, но не умирает от голода, а отправляется в далекое Вальпарайсо делать революцию. Молодые мошенники, пьяницы и обжоры, спекулирующие на крикливой «левацкой» фразе, политическом авантюризме разного рода гошистов, составляющие «революционный фон» жития героя. «Вальпарайсо, Вальпарайсо» (Франция).

Паскаль Обье: «Пожалуй, наш герой — это гротеск, облаченный в импозантные одежды современного парижанина, героя литературных и политических салонов. Но абсолютная правда — опасность, которую представляют сегодня слова и дела бальтазаров всех мастей. Абсолютная правда — попытка гошистов, доморощенных маоистов, главарей неофитов сбить с толку рабочую молодежь, эмансипировать революционную борьбу от классовых интересов пролетариата».

●

Начнем с наблюдений, далеких от предмета высокой кинокритики. Поговорим о пище.

Вы замечали, как утоляют голод мужчины в некоторых японских кинолентах? За стол не садятся, а кидаются, набрасываются на пищу, проглатывают ее чуть ли не с тарелкой. Так ест и Митио, сверкая глазами, как волчонок, жадно припав к миске, — в любом доме, где попадается еда.

Это все еще драгоценная мера жизни. Каждый вечер одинокий старьевщик из фильма Куросавы сомнамбулически отмеряет в железную мисочку две горсти риса. Словно из песочных часов, сыплются из его сморщенной горсти литые крупинки: еда, время, жизнь. В нищей лавке, сплошь оклеенной рисунками призрачных трамваев, жарятся лепешки на продажу. Объедками складывается пища огромного города в судки нищего мальчишки.

А по другую сторону земного шара на гигантскую кучу помоев набрасываются голодные «генералы песчаного карьера». Поедают заплесневевшие огрызки, сгнившие фрукты, нарушают заповедь вожака: «Не ешьте помоев!» И после корчатся в судорогах.

Во время грабежа один из малолетних «генералов» захватывает бутылку молока, пьет его, расплескивая, ликуя. Он по-настоящему впервые в жизни пьет молоко, этот мальчишка, снимающийся в фильме.

Взвешены на ладони каждый кусок хлеба, сыра, каждая луковица, каждая кружка баварского пива в «Маттиасе Кнайссле». Фильм и начинается с того, что семья браконьеров — с громом, дымом и треском — пристреливает кабана на пропитание. А потом усаживается на этого кабана верхом, задами и юбками прикрывая добытую пищу от глаз объездчика.

Иное дело с героями фильма «Забриски Пойнт». Они не принимают пищи — ни в студенческом кампусе, ни на пустынных трассах Аризоны. Стакан джуса, выпитый Дарией в пути,— лишь дань бытовому стилю, привычке посидеть у стойки бара.

В салоне «архилевого» болтунишки Бальтазара плоды земли уложены в хрусталь. Политическая смычка героя с молодыми «приятелями по революции» выливается в глобальное, разнузданное пьянство и обжорство, когда быстротекущие радости жизни отодвигают на второй план возвещенную этими не слишком ловкими авантюристами «борьбу за освобождение народов».

Но стоит ли опускать, как лот, в священные глубины искусства... насущный кусок хлеба?

Думаю, стоит.

Двинемся дальше. Осмотрим площадки действия этих лент.

У Синдо — широкий срез реальной жизни с громадой современного города, его кипением, ритмами, с застойной тишиной японской провинции. У Бартлетта — песчаные карьеры бразильского побережья — убежище подростков-бродяг. У Куросавы при поражающей реальности персонажей — сцена, с театральными декорациями, фонами, мизансценами. У Хауффа — Бавария начала века, абсолютно натуральная и насквозь условная, поскольку речь идет о современном исследовании далекого прошлого. У Антониони — остро запечатленные эпизоды американской действительности, а позже грандиозные декорации апокалиптического действа, построенные из настоящего камня, бетона и песка... Из перечисленного явствует, сколь разнообразны экранные версии современного мира. Не с выбора ли этих версий и начинается отсчет позиции художника?

**Версия режиссера Холла Бартлетта**
(Из фестивальных диалогов)

Человек, внимательно просмотревший фильм «Генералы песчаного карьера», получает впечатление словно бы сразу от двух картин.

Одна из них документирует. «Скрытой камерой» выстраивает она на экране сцены подлинной жизни, бесприютной, нищей, особенно страшной потому, что самим героям она кажется привычной, естественной, как воздух. Это из этой картины ребятишки, набрасывающиеся на груду помоев, восьмилетний счастливчик, впервые дорвавшийся до бутылки молока. Из этой картины — логово на семи ветрах, в котором живут отверженные «генералы», их тайные вечери над мисками с объедками, пронизывающий холод ночей, когда тело согревает только жар, только лихорадка подступающей смерти. Из этой картины — буйные набеги генералов на город, кровопролитные драки враждующих банд. И это — честная, талантливая картина Холла Бартлетта, последователя и ученика режиссера Стэнли Креймера.

Другая романтизирует. В ней — вожак «генералов», ожесточившийся, мрачный насильник, вдруг преображающийся в рыцаря под воздействием любви, и маленький «наводчик» шайки, проникшийся нежностью к намеченным жертвам ограбления, и его приятель-книголюб, не забывающий во время налета перелистать интересный роман. В ней и красивая смерть героини (мадонны отверженных «генералов») в любовных объятьях, и еще более красивые ее похороны (вспомните «Искателей приключений») в открытом море.

Не секрет, что иной зритель предпочтет именно этот, второй фильм, который снимал уже не т о т Бартлетт.

Так почему же, когда на экране на вес золота красота, и добрые чувства, и добрые поступки, мы берем под сомнение именно этот романтический пласт картины? Наверное, потому — что меряем ее на вес правды...

Мы разговариваем с постановщиком «Генералов песчаного карьера» Холлом Бартлеттом. Он владелец собственной киностудии, на которой снял пять фильмов.

— Считаете ли вы свой фильм лишь экранизацией романа, написанного сорок лет назад?

— Нет. Проблемы, затронутые нами, существуют и сегодня во всех странах Южной Америки. Об этом говорится во вступительных титрах. Кстати, 90 процентов участников съемки не только не актеры, но и подлинные герои этой истории. Скажем, парень, который играл мулата, убитого в схватке, в настоящее время глава одной из таких же банд.

— Где снимался фильм?

— Байя — город, где все происходит. У нас были очень трудные условия работы. Мне пришлось руководить людьми шестидесяти девяти национальностей. Мы старались снимать синхронно, в напряженном ритме. Все было сделано за шестьдесят два дня, но за это время семьдесят четыре участника съемок побывали в больнице.

Фильм снимался только на натуре. На экране подмена сразу видна. А молодая аудитория в Америке не принимает декораций.

— Как бы вы определили свой творческий метод?

— Мне по душе драматический или драматизированный документализм. Примерно так. Что я вкладываю в это понятие? Во-первых, съемку в реальных условиях, но с элементами игрового кино. Обычный документальный фильм, на мой взгляд, ограничивает возможности. Моя начальная цель — сделать фильм о проблеме, которая меня эмоционально волнует. Конечная же цель — привести к переменам в обществе.

Шесть своих фильмов я снял в реальных условиях. «Навахо» — картина об индейском племени, о мальчике, который вырастает в резервации. «Раскованные» — это фильм о тюрьме со свободным режимом. Готовясь к съемкам, я шесть месяцев прожил как заключенный в этой тюрьме. В другой раз три месяца пробыл в психиатрической больнице, снимая фильм об умственно неполноценных.

— Стало быть, вы, как священник из вашего нового фильма, отправившийся жить к «генералам», стараетесь разделить судьбу страждущих?

— В чем-то вы правы, хотя я об этом никогда не думал.

— Что кажется вам более существенным в искусстве: ставить проблему или искать ее

«Генералы песчаного карьера» (США)



решение? В вашем фильме показаны нищета, страдания, невыносимые условия жизни бездомных детей, молодежи, встающей на путь преступности. Но в нем, на мой взгляд, не исследованы социальные корни проблемы, не высказана мысль о возможности ее решения.

— Не согласен с вами. Я не считаю, что все проблемы в мире социальные. Многие могут быть решены путем возбуждения сострадания, доброты, любви. Взаимопонимания. Я это показал в «Генералах», и это для меня очень дорого.

Не могу согласиться и с тем, что фильм не имеет социального решения. В финальной сцене «генералы» выходят из своего убежища, они направляются к городским властям, собираются разгневанной толпой под окнами ратуши. «Что же вы будете делать дальше? Сможете ли вновь повернуться к нам спиной?» Так звучат финальные кадры, кадры-вопросы, обращенные к властям. Если бы я показал, что в Бразилии применяется по отношению к «генералам» справедливый гуманный закон, это было бы неправдой. Если бы я, напротив, показал, что власти истребили всех «генералов», это тоже не соответствовало бы действительности. Поэтому финал фильма звучит как вопрос: что думают о дальнейшей судьбе «генералов» люди, в руках которых власть?

...Интервью закончено. Напряженный ритм и график этих фестивальных бесед не позволяет вступать в длительную и детальную полемику. Высказывает точку зрения одна из сторон, а другая... Мы еще вернемся к «Генералам песчаного карьера». Заметим пока лишь одно. Не потому ли, что все проблемы (в том числе и религиозные, и нравственные, и те, что «могут быть решены путем сострадания, доброты, любви, взаимопонимания») — в конечном счете, проблемы с о ц и а л ь н ы е, режиссеру Бартлетту и пришлось через сорок лет после писателя Ж. Амаду снова повстречаться с «генералами песчаного карьера»? И не п о т о й л и ж е причине свой фильм он завершает не ответом, а вопросом, который пусть грозно, но повисает в воздухе, перед зданием городской ратуши с запертыми дверьми и зашторенными окнами?..

**Пути героев Антониони**

Рассмотрим начала.

Два крупных мастера мирового кино предпочли быть не узнанными в первых кадрах своих новых фильмов.

Акира Куросава начинает с наивных, трогательных образов. Это акварели, цветные карандашные зарисовки, облепившие все стены жилища — трамваи, трамваи, которые катятся, бегут по стенам японского домика. Потом жанровая сценка: мать и сын, их неистовая, странная молитва. Во всем этом еще не чувствуется почерк Куросавы.

Но вот паренек начинает собираться на работу. Привычно и уверенно снимает он с гвоздя воображаемую фуражку, надевает ее, поправляет несуществующую сумку с рабочим инструментом. Он вернется поздно, у него сегодня две смены.

Дверь из лавки ведет на захламленный пустырь. Рокусан топчется вокруг громады несуществующего трамвая, ругает ремонтников, совершая техосмотр. Материализованы звуки: щелкают рычаги, со стуком открываются двери, лязгнув, сомкнулись с проводами металлические штанги. Есть ток! Рокусан приветственно помахал нам рукой и тронулся. Его «трамвай» выезжает на пустырь, убыстряя ход, раскрывая перед нами огромную свалку мусора, затем площадку, на которой теснятся фантастические лачуги бедняков. Бежит в пыли босоногий сумасшедший трамвайщик, «выкрикивая стук» трамвайных колес: «Додескаден, додескаден!» Есть ток! Уже появился в фильме накал. Уже родился символ, в мощной напряженности которого невозможно не узнать Куросавы. Трамвай безумия мчит нас через мусорную свалку жизни.

Микеланджело Антониони начинает «Забриски Пойнт» с кадров студенческого собрания. Обсуждаются методы борьбы с университетскими властями, идет спор, горячо приветствуются или освистываются ораторы, вносятся самые разные предложения о тактике действий, вплоть до применения оружия. Камера снимает на крупных планах выразительный, почти документальный репортаж:

дискуссия, выступления ораторов, реакция слушающих. Мы не удивились бы, если эту сцену предваряли бы титры, в которых значилось имя какого-либо режиссера, давно и открыто связавшего себя с проблематикой политического фильма. Так, может быть, у Антониони, окунувшегося в жизнь современной Америки, тоже появился вкус к подобным исследованиям?

Действительно, мы не назовем другой фильм режиссера, который в своих исходных позициях столь же явственно опирался бы на впечатления именно от политической и социальной реальности. Достаточно вспомнить лондонскую натуру «Блоу-ап», ночные клубы и бары, шумные и безрадостные увеселения хиппи, а затем войти вместе с Антониони на территорию мятежного Калифорнийского университета — с пикетами полиции, с политическими лозунгами демонстрантов, с перестрелкой, происходящей по-настоящему (шериф Лос-Анджелеса даже обвинил режиссера в «подстрекательстве к насилию» и умышленной организации студенческой демонстрации),— чтобы понять, насколько резко переместились акценты в новой картине Антониони. И не случайно своим центральным героем он избирает непосредственного и наиболее активного участника студенческих волнений. В дискуссии о методах борьбы студент Марк молча проголосовал за оружие. А потом тщательно прячет револьвер в штанину джинсов: парень отправляется сделать свой выстрел.

...Обратимся к герою другой ленты. В одном из первых эпизодов фильма «Сегодня жить, умереть завтра» мы видим Митио взлетающим в скоростном лифте по жерлу гигантского небоскреба. Мелькают этажи, студии, оффисы, город возникает в узком, глубоком, стремительном разрезе, и, наконец, герой у окна, под самой крышей. Теперь весь город расстилается перед ним. Митио достает револьвер, наводит его на окно, на город, прицеливаясь. Несколько раз вхолостую щелкает курок.

И несколько раз перед тем, как грянут настоящие выстрелы, Митио будет вот так пробовать оружие. Это сигнал боевой готовности героя. Это сигнал боевой тревоги для окружающих. Митио стал убийцей еще до того, как представился мало-мальски подходящий случай. В фильме Синдо произойдут немотивированные (на первый взгляд) убийства, потому что они, эти убийства, — следствия, отделенные и отдаленные от своих подлинных и глубоких причин. И чтобы объяснить своего героя, режиссеру, по сути, придется снять в рамках одной киноленты как бы второй фильм, прослеживающий историю Митио от самых ее истоков.

По-иному устанавливает причинную связь между выстрелом Марка и им самим, героем фильма «Забриски Пойнт», Микеланджело Антониони. Режиссер избегает давать какие бы то ни было личностные психологические мотивировки. Его герой на протяжении фильма, кажется, более других безразличен, как бы посторонен к им же самим содеянному. Происходит так, разумеется, не потому, что режиссеру не удалось в образе Марка проследить личные мотивы, а потому, что именно их он не желает и не считает ценным прослеживать.

Антониони интересует самый общий, родовой признак явления. Студенческие волнения, выступления молодежи сплошь и рядом перерастают в вооруженные столкновения с властями. Тому есть объективные причины. Выстрелы неминуемы. Значит, кто-то должен стрелять. Выстрел в данном контексте скорее всего аргумент — выражение точки зрения целого сообщества людей на окружающий их мир. Выстрел этого парня скосил наповал этого человека в полицейской форме, но предназначается он всем сообществом протестующих — всему институту буржуазной власти и правопорядка.

Картина Антониони, как мы увидим, не нуждается в индивидуализированных характерах, в исследовании личных судеб. В ней существуют два персонажа, взявшие для удобства напрокат имена актеров. Каждый из них заброшен в Аризонскую пустыню, будучи предварительно извлечен для этого из определенной социальной среды. Марк (Марк Фречетт) — знак той молодой форма-

ции людей, которых мы видели в университете. Дария (Дария Хэлприн) — знак молодежи той же формации. Но она, в отличие от Марка, завербована обществом и стала собственностью тех, у кого в руках власть, сила и деньги. Сильные мира сего олицетворяются неким советом миллионеров, замышляющих освоение и заселение пустынных Солнечных дюн. Этот групповой портрет дан тоже как обобщенный знак. Для повествования важно лишь то, что деловая активность концерна простирается и над безлюдными «доисторическими» пространствами пустыни, что свободное передвижение Дарии (секретарши и любовницы миллионера) так или иначе контролируется им и в песках и на горных высях.

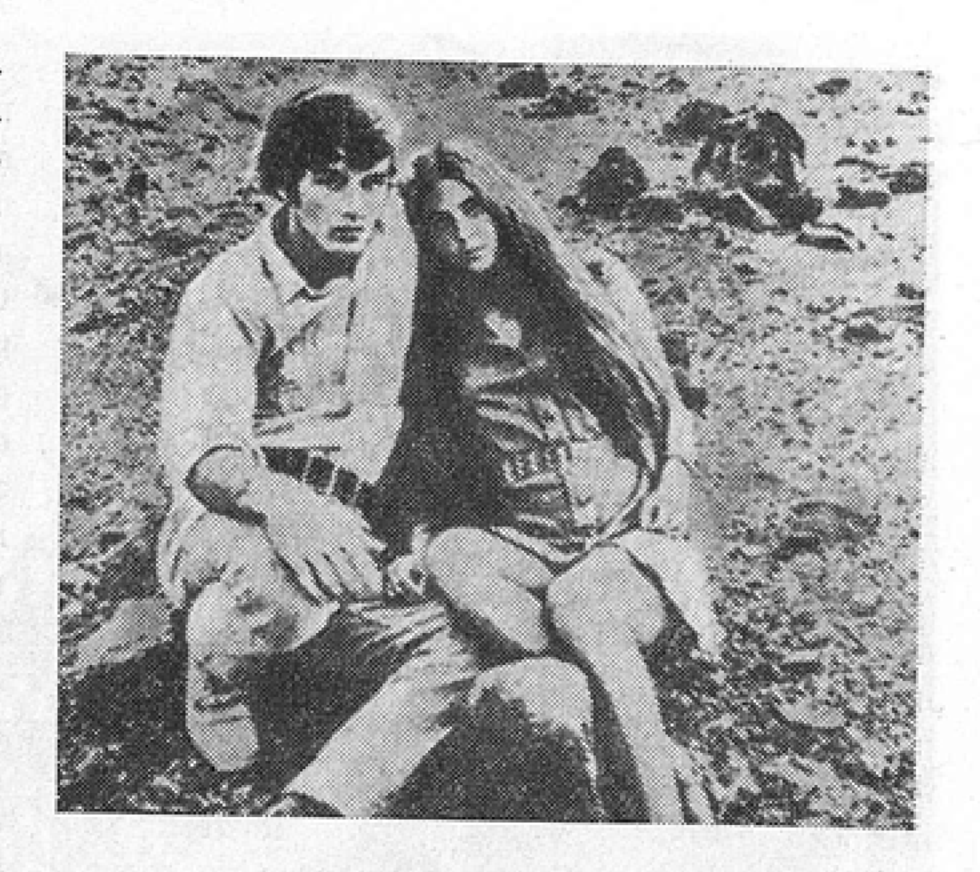
Компоненты фильма отобраны с предельной экономией. Две среды. Одно средостение. Два человека. Одна биологическая пара. И — два образа мира, переламывающих пополам плоскость картины.

Первый: образ современной Америки — с университетами, аэродромами, виллами, бассейнами, автозаправочными станциями, нищими, вымирающими городками, мимо которых однообразно проносятся равнодушные ко всему автомобильные трассы; с собраниями, советами, манифестациями — образ, в который втиснут и осваиваемый макет Солнечных дюн с отметкой «Забриски Пойнт».

Второй: образ дикой, необъятно раскинувшейся, обнажившей под ветрами вечные складки земных пород, залитой нестерпимым солнцем пустыни.

...Странно. Некогда, назвав одну из своих картин «Красной пустыней» и вложив в нее непередаваемо горькое чувство одиночества, пустынности существования людей, разомкнутости и отчаянного их стремления наладить связи между собой, Антониони в одной из самых сильных сцен этого фильма обошелся хибаркой, сколоченной из досок красного цвета, горсткой людей, гудком парохода, сипящим в белом тумане, да теми же досками красного цвета, которые озябшие люди отдирают от стен и бросают в огонь...

После убийства полицейского, в которого целился Марк, герой приходит на аэродром,



«Забриски Пойнт» (США)

забирается в чей-то самолет и, спросив, заправлены ли баки горючим, получает разрешение на взлет. Взятый курс — Аризонская пустыня. В те же часы на автомобиле пустыню пересекает Дария, самовольно покинувшая оффис и шефа для того — как явствует из ее телефонного разговора с ним,— чтобы побыть одной и разобраться в собственном настроении.

Напомним слова Микеланджело Антониони: «Мой фильм — это история своеобразного поиска, попытки человека обрести свободу в личном плане, но на фоне поистине провокационной действительности сегодняшней Америки...»

Это высказывание выдвигает новый рубеж, по которому и произойдет деление мира. Рубеж, пересекающий теперь экранную жизнь героев Антониони. Совпадет ли он, наложится ли на ту грань, по которой поделен был Антониони весь мир? Цивилизация и пустыня. «Провокационная действительность сегодняшней Америки» и «попытка человека обрести свободу в личном плане». Одно ли это и то же?

Одно совпадает безусловно. В героях Антониони изначально заложено неприятие окружающей жизни. Выстрел и два бегства из

«цивилизованного мира» в пустыню достаточно действенное тому подтверждение. Снимая фильм, вглядываясь в окружавшую его Америку, сам режиссер задавался вопросом: «Как они могут безропотно выносить поведение полиции, позволять обманывать себя видимостью свобод, включая свободы эротических развлечений и зрелищ... и не спрашивать себя: а что же запрещается? А между тем в Лос-Анджелесе введен комендантский час, запрещающий молодежи выходить после восьми вечера на улицу,— этот закон действует уже несколько лет. Из Диснейлэнда выгнали парнишку, как вора, только за то, что его внешний вид не понравился окружающим. Это знак глубочайшей нетерпимости, вернее, терпимости только по отношению к тем, кто принимает все и приспосабливается ко всему, начиная от нищеты гетто, кончая войной во Вьетнаме».

Теперь нам понятно, почему автор фильма «Забриски Пойнт» избрал героев, которые пробуют жить не приспосабливаясь...

Как же переплетется в фильме второе — пустыня и «попытка человека обрести свободу в личном плане»?

В своем поиске герои движутся навстречу друг другу. Самолет студента появляется над машиной секретарши.

Это долгий эпизод странного флирта, когда самолетик, прицелившись, пикирует и проносится над шоссе, над самой крышей автомобиля, повергая в страх и волнение прелестную путешественницу, вновь и вновь спереди и сзади повторяя отчаянный маневр. Дария то пригибается испуганно к рулю, то выбирается из машины, чтобы с пустынной равнины взглянуть на воздушного лихача. Но, очевидно, не ее, а прежде всего самого Антониони занимает этот причудливый образ встречи в пустыне двух изгоев цивилизации.

Наконец, набаловавшись, самолетик устало шлепается на сухую землю. Автомобильчик послушно катит к нему. Знакомство героев исполнено сдержанности, неудивления, корректного неинтереса друг к другу. Впрочем, эта внешняя пленка поведения говорит еще далеко не обо всем. Здесь существует иной код.

Экранная жизнь героев в большей степени рассчитана на наше стороннее восприятие, нежели их собственное, внутреннее самоощущение. Мы говорили о том, что герои фильма в определенном смысле не личности, а знаки. Они намеренно лишены, даже в момент встречи, личного сближения — индивидуальных признаков и личных мотивов поведения. Марк стреляет в полицейского, «одалживает», не задумываясь, чужой самолет не потому, что именно *он* такой человек, а потому, что *так надо*, таков *родовой принцип действий* «сообщества» протестующих, к которому он принадлежит. Бесполезно искать и в Дарии характерные черты *именно этой* женщины, даже когда она отдается мужчине, разлучается с ним, узнает про его гибель. Нет, каждое ее действие характеризует намеренно «плохая индивидуализация» (выражение Ф. Энгельса). Герои Антониони типизируют жизнь — вернее, авторскую версию жизни, забывая или, точнее, не желая ее индивидуализировать.

(Приведем одно любопытное замечание Микеланджело Антониони: «Дария Хэлприн и Марк Фречетт не были знакомы до этого фильма. Во время съемок они полюбили друг друга на самом деле. С кинематографической точки зрения, это мне несколько помешало, так как я предпочел бы, чтобы они не показывали настоящие чувства...»)

Однако показывать подобных, «типизированных героев», погружать их в стихию реальности — задача трудная. То и дело возникают пустоты, пробелы между редкими отчетливыми сигналами подлинно человеческих, личностных действий и эмоций. Что в паузах между ними? Что, скажем, начертано на перфокарте, называемой в сценарии «умным и одухотворенным лицом», «большими выразительными глазами» Дарии? С одинаковой легкостью пробелы могут быть заполнены и многомыслием и... пустотой. Это все равно что подкладывать предположительный, устраивающий тебя духовный образ под застывшие лики прекрасных, но как бы лишенных права на личностное бытие натурщиц из модного журнала.

«Беспечный ездок» (США)



Фотограф из «Блоу-ап» пытался взорвать их ослепительную безликость, чуть не плеткой выбивал из них блестки эмоций, а потом, чертыхаясь, убегал снимать живых людей. Антониони, видимо, некуда выбраться из зачарованного круга этой остраненной от подлинного мира человеческой пустыни.

Поэтому после напряженных вступительных сцен и остается так немного смысла для того огромного отрезка фильма (особенно огромного для Антониони, обычно обладающего великим умением спрессовывать, превращать каждое экранное мгновение в сложную микромодель целой жизни), который составляет его кульминацию, его эмоциональный и психологический центр. Здесь все по-иному: они сбежали от мира, им хорошо вдали от него, их пребывание в пустыне мотивировано не бытово, а подается как символ отстраненности героев от реальности, от обычно безраздельно поглощающего их социального макромира. Впрочем, взаимоотношений между героями, по сути, и тут не существует. Исследования внутреннего состояния — тоже. Перекинулись двумя словами об университетских волнениях, о том, что какой-то студент («не ты ли?») убил полицейского — и только... Очевидно, «свобода в личном плане» и здесь предполагает полную свободу не только от всех контактов и связей с обществом, но и от глубоких, личностных контактов между индивидами.

Тогда-то и возникает на первобытном плато, на песчаном ложе иссохшего тысячелетия назад озера единственно возможное при этих предпосылках эротическое действо. Оно обретает многозначительные, гипертрофированные формы. На древней, обветренной, выщербленной веками, осыпанной песчаным прахом коре земли герои фильма сливаются в любовном экстазе. К ним присоединяются новые и новые пары, хитросплетения многих тел, какой-то химерический кордебалет современных вакханок и вакхантов. В клубах густой белой пыли, выбиваемой куртками и джинсами, вершится символическая вакханалия, торжественная, безмолвная и... неотразимо комическая, потому что тут явно нарушены эстетические законы, потому что вся эта дионисийская феерия немножко напоминает террариум, заселенный пыльными совокупляющимися ящерицами в курточках и джинсах.

Очевидно, что в философском, в символическом плане Антониони рассматривает Забриски Пойнт, как некий плацдарм (древнейший или новейший?), противостоящий современному миру, как некий выход, высвобождение, как возможность обретения свободы от омертвляющей цивилизации... Однако плацдарм этот так же безжизнен и сух, как суха, абстрактна породившая его идея.

Не приходится поэтому удивляться тому, что после свидания на ложе первобытного озера героям фильма суждено возвратиться все в тот же «цивилизованный мир». И здесь возникает новое, интереснейшее поле конфликта. Если бесплодным оказался поиск «свободы в личном плане», то многообещающим представляется прорыв героев из сферы отстраненности от мира, тот путь восстановления обратных связей с жизнью, на который они встают. Не помышляя еще о будущем, Марк и Дария увлеченно раскрашивают самолет, превращая его в диковинную, веселую, вызывающе пеструю бабочку. Марк, завершив прогулку, собирается лететь домой. Настало время вернуться в привычную жизнь и Дарии.

В этих беспечных, неторопливых сборах в дорогу словно бы не принимаются в расчет возможные последствия их возвращения. Будто бы не было убийства и похищения самолета. Будто бы никто и ничто не ждет их там, в покинутом на время мире. Самая мысль о возможных последствиях возвращения пока сознательно выключена из их сознания. И, конечно, не случайно. Ибо такого выключения требовало переосмысление режиссером связей героев с жизнью.

Да, здесь возникает новая о б р а т н а я их связь с реальностью. Отстраненный от мира, не желающий признавать его правил и законов, освобожденный человек снова и неотвратимо летит на рандеву с капиталистической цивилизацией. Символическая структура мира, созданного Антониони, сталкивается с реальностью. Эффект этого столкновения сильнейший. И, конечно же, заранее рассчитанный автором. Что говорить — более сильный, чем при обычном построении, потому что на экране рушится мир иллюзий, надежд, свободы, воздвигнутый Антониони, давая зрителю испытать непереносимо горькие эмоции.

Но прежде, стремясь заразить нас ощущением радостной освобожденности молодых героев от жизни, Антониони находит очень выразительные краски. Как пестрый мотылек, беззаботно помахав над горами крылышками, улетает восвояси самолетик Марка. Глядите, как все просто, как бы говорит нам экран: одолжил самолет, налетался — поставь на место, улетел из города — вернись и не думай даже о том, что там тебя разыскивают, как убийцу.

Знает ли парень, что он летит на верную смерть?

Это можно предположить. Это даже стоит предположить — иначе весь красивый спектакль обернется элементарной... инфантильностью героя. Нет, на этом решающем повороте фильма, повторим, действует иной закон: знает, да не берет в расчет. Потому что знает и спокойно летит навстречу гибели не э т о т конкретный парень по имени Марк, а тот собирательный родовой т и п, который сидит в персонаже и который диктует ему и нам: так надо. Надо, чтобы тебя, парень, убили. Другого выхода тебе не дано. И, главное, вряд ли этот другой выход тебе нужен.

Расстрел карнавального самолета снят блестяще, как, впрочем, многое в этой картине. Здесь все исполнено значения: и беззаботное жужжание самолетика в вечернем, затянутом облаками небе, и спокойно выжидающая на аэродроме грозная, неумолимая, немилосердная, вооруженная до зубов засада, и плавное, доверчиво легкое снижение самолета над полосой, и медленный выезд на летное поле полицейских машин, ощетинившихся автоматами, и какой-то неуклюжий, трогательно-отчаянный, первый и последний маневр на полосе этого самолета-бабочки, и град свинца, ударивший по ней из черных полицейских машин, и длинная пауза — замерший самолет с мертвым парнем,— и полицейский вертолет, как огромный зловещий моторизованный жук, медленно опускающийся над расстрелянной бабочкой. Здесь вновь в потрясающей образной конкретности возникают рядом

и реальность и родовые принципы этой символически условной киноистории — непримиримый конфликт между буржуазной властью и человеком, между собственническим обществом, олицетворяемым сейчас этими полицейскими, и молодым героем, олицетворяющим свободное, гордое неприятие и общества и этой власти.

«Мои герои воплощают современный контраст между молодостью и цивилизацией»,— говорит Антониони («Синема», 1970, № 147).

И вот — выстрел на выстрел. На летном поле аэродрома свинец дает столь же обезличенный (применительно к цели), не предназначаемый именно этому человеку ответ на подобный выстрел, прозвучавший утром того же дня в студенческом городке.

Но в фильме не предусмотрено равновесие. Фильм не рассчитан на баланс, на обмен любезностями и джентльменское уравнение в счете.

Последнее слово остается за молодостью, за поколением молодых. В финале, приехав на виллу миллионеров и испытав новый прилив отвращения ко всем этим боссам, и к своему шефу-любовнику, ко всей атмосфере их жизни в созданной ими же комфортабельной цитадели, Дария покидает ее. Она отъезжает в автомобиле на несколько десятков метров от виллы, потом останавливается, выходит из машины, оглядывается на дом. И вдруг, как бы вызванный ее взглядом, сокрушительной силы взрыв, снятый сразу семнадцатью кинокамерами, потрясает экран. В клубах огня и черного дыма взлетает на воздух ненавистная вилла. Рушатся, разлетаются в щепки перекрытия, несущие конструкции, проваливаются в пламень обломки. Вновь и вновь потрясают взрывы дом, стоящий на вечных скалах. Он взрывается, разлетаясь в щепы, и возникает невредимым вновь лишь для того, чтобы снова немедленно взлететь на воздух. Это девица в короткой юбочке, с длинными загорелыми ногами, одна из тех, которых тысячами тысяч можно увидеть в городах Америки, испепеляет своим ненавидящим взглядом цитадель власть имущих. Несколько минут длится на экране этот мрачный салют, словно овеществляющий пожелание: «чтоб они все сгорели!»

Фильм закончился, прочертив прямую линию между торопливым одиночным выстрелом Марка и тотальной канонадой Дарии.

«Посеяв ветер, пожнешь бурю» — как бы провозвещает нам взгляд бунтовщицы из древнего каньона под названием «Забриски Пойнт».

Для полного уяснения авторской концепции приведем в заключение несколько высказываний Антониони:

«Все взрывается, но это — в сознании Дарии, а не в моем, так как в фильме я говорю не непосредственно, а через промежуточного героя. Именно поэтому после взрыва продолжается действие Дарии... Если бы я не сделал этого, то говорили бы: «Антониони хочет все взорвать»...

Но при этом: «Всегда изобличают насилие угнетенных, и никогда — угнетателей. Очевидно, что первое является лишь следствием второго. Не изменишь ни страны, ни общества без взрыва. Что-то в мире не так устроено. Может быть, единственное решение — взорвать все?»

Напомним вновь: «Мои герои воплощают современный контраст между молодостью и цивилизацией».

В картине «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони последовательно и целеустремленно разрушает реальные звенья жизненного процесса, определяемого социологами как тотальный кризис «потребительского общества», расчищает до неразличимой гладкости места изломов, видоизменяет, модернизирует связи, строит новые, отбрасывая, где понадобится, следствия, а то и причины. Возникают новые, подчас разительные сцепления и контрасты. Рождается новая самовзрывающаяся модель капиталистического мира. Как две термоядерные полусферы, ее составляют современная капиталистическая цивилизация, олицетворяемая США, и отринувшая ее молодежь. Мгновенное соединение этих полусфер — взгляд Дарии — приводит к взрыву.

На этом сделаем паузу.

**Хорст Бухгольц (ФРГ):**
**«Это оттуда, где я живу»**
(Из фестивальных диалогов)

Хорст Бухгольц — заметная фигура среди молодых актеров, участвовавших в Московском кинофестивале. Он снимался в ФРГ, США, Франции, Турции. Сыграл около двадцати пяти ролей. Их диапазон также достаточно широк — от Феликса Круля в «Признаниях авантюриста» (по Т. Манну) до юного ковбоя Инко из «Великолепной семерки».

Мы разговариваем в ресторане «России», за столом киноделегации ФРГ.

— В современном западном кинематографе, исключая поток коммерческих и пропагандистских фильмов, очень силен пафос отрицания, неприятия существующих основ жизни. Гораздо сложнее уловить в нем ноту утверждения подлинных ценностей жизни, позитивную программу художников. Как вы относитесь к этим чертам западного искусства?

— Всегда имеется поколение художников, которое ставит в кинематографе новые вопросы, порождает новые типы героев, новые формы выражения. Для меня такими мастерами в искусстве были и остаются Феллини, Бергман, Трюффо, Малль, режиссеры последующего поколения — Видерберг, Бертолуччи, Рози...

— Вы не ответили на мой вопрос: что важнее, существеннее в современном искусстве — отрицание или утверждение?

— По-моему, нужно развернуть на экране что-то наподобие веера. Говорить обо всех наших чувствах: о благочестии и извращенности, о нашей красоте и уродстве, о духовной скудости и богатстве, о всех наших состояниях. Это — поле исследования. Что ж с того, что порой экран может вас испугать, вызвать даже чувство отвращения? Ведь испуг, отвращение — это тоже наши эмоции, это состояния, в которых мы, современное поколение радикально настроенной западной интеллигенции, находимся, живем, существуем какое-то определенное время. Кинематограф должен широко показывать жизнь. Но для этого как-то нужно победить цензуру.

— Нравственную или политическую?

— Всю. Потому что в западном кино цензура уже давно не охраняет мораль, нравственность, направленные к добру общественные устремления. Она закрывает глаза на порнографию, но через тройные черные очки просматривает произведения настоящих художников. Показывая жизнь максимально широко, надо фильмами воспитывать. Это — конечная и очень трудная задача.

— Хорст, я хотел бы услышать ваши мысли о молодом герое западного экрана. Что кажется вам, актеру, примечательным в нем?

— Видимо, все, что я могу сказать,— это то, что в молодом киногерое происходят сейчас качественные изменения. Из «экстроверта» он постепенно превращается в «интроверта», идет перемещение от внешнего к внутреннему. Это началось еще в 60-е годы. Насколько ценен и интересен этот процесс? Все, что я могу сказать: если персонажи, погрузившись в свою внутреннюю жизнь, не выталкивают главное из нее наружу, если они не совершают каких-то значимых акций вовне, то это не настоящие герои. Неинтересные зрителю.

— Считаете ли вы себя актером-«интровертом»?

— Я смычок. Скрипка. Очень послушная скрипка. Я играл и на сцене и на экране настолько различные роли, что никогда не вставал на один путь.

— Какая проблема кажется вам наиболее острой во взаимоотношениях кинематографа и публики?

— Разлад. Конфликт между пристрастиями кинематографистов и запросами публики. В зрителе живет одно устойчивое стремление: он всегда и прежде всего хочет испытать интерес к происходящему на экране и вдобавок ясно понимать, о чем ему говорят.

Но кинематографисты сегодня подвергают жестокому испытанию эти качества — интерес и понимание. Я беседовал как раз об этом в фестивальные дни кое с кем из немецкой делегации. Один режиссер сказал мне, что молодые стараются сейчас делать фильмы, которые удаляются от коммерческого кино. Хотят приучить публику воспринимать более

длинные, статичные, менее драматические фильмы. Быть может, в принципе это и хорошее намерение. Но то, что я сам видел до настоящего времени, достаточно уныло.

Рубеж между коммерческим и серьезным кинематографом не должен проходить за гранью зрительского интереса. Тогда все потеряет смысл. Для подавляющего большинства людей фильмы — это сигналы, передаваемые из реального, близкого и понятного мира. Это оттуда, где я живу. Наверное, я и сам старомодный человек: я хочу быть захвачен драмой; возвращаясь домой с настоящей комедии, хочу смеяться, хохотать, как нормальный заправский зритель. И не думаю, что у молодежи какие-то иные требования к экрану.

— Вам довелось сниматься в США, жить в этой стране. Как вы относитесь к волне так называемых «мотоциклетных фильмов»?

— Я выразился бы иначе. Вот, представьте себе: мать убивает детей. А потом назовите ее имя — Медея. Но ведь можно вспомнить по крайней мере двадцать режиссеров, которые снимали фильмы, казалось, по «этому же сюжету» и оставались за чертой искусства, красоты, трагедии, высокого смысла. «Мотоциклисты» — это прежде всего модная сюжетная коллизия. Это зрелищно, динамично. Это позволяет эксплуатировать тему молодежи. Из «мотоциклетных фильмов» есть, быть может, один, который можно рассматривать как серьезное произведение. Но гораздо больше жестоких, примитивных, полупорнографических картин. Думаю, что, как и всякая волна, эта тоже схлынет.

Но что им придет на смену? Где будут искать правду, опору для своих поисков правды художники, сознающие свою ответственность перед зрителем, перед жизнью?

### Круг героев Акиры Куросавы

...Что выражает собой аллегория «сумасшедшего трамвайщика» в фильме Куросавы?

Режиссер просматривает рядом две мнимости, две иллюзии: дом, который строит в мечтах нищий и больной архитектор, и «трамвай», который гоняет по свалке безумный Рокусан.

Дом, творимый на наших глазах отцом и послушно внимающим ему маленьким сыном, откровенно несбыточен. Радужная мечта возносится от котелков с объедками, и возникают причудливые видения ажурных ворот, нежно окрашенных стен, бассейна. Греза тянется через весь фильм, прерываясь дрожью холода, спазмами голода, судорогами отравления и, наконец, смертью сына, которому и «строил» архитектор свой сотканный из мечты дом.

Видение наивно. Эта наивность не скрыта, а подчеркнута. Дом — вопреки японским обычаям — строится на холме. Он обозрим со всех точек, как сцена театрализованного действия. И по-своему эту же сцену повторяет съемочная площадка всего фильма Куросавы. (Любопытно, как два совершенно разных фильма неожиданно соприкасаются в главных эпизодах. В картине Антониони под взглядом героини взрывается дом на скалистой круче. В картине Куросавы глаза героя возводят на холме дом-мечту. Антониони оговаривает, что это Дария, а не он мысленно взрывает дом. Очевидно, и Куросава мог бы оговориться, что это не он, а киногерой возводит свой дом в своих мечтах. Нет смысла говорить о том, что это совершенно разные дома. Но и не менее различны авторские намерения — взорвать или построить?)

Греза Рокусана более странна, проста и трагична. Он придумал себе не роскошную, светло-фиолетовую виллу, а старенький, чумазый, с грехом пополам работающий трамвай. Голыми пятками, монотонным, изматывающим бегом, резким, разрывающим ушные перепонки криком «додескаден! додескаден!» отрабатывает он свою грезу. Он, действительно, работает по восемь часов, а то и по две смены. Он несет трудную вахту своего безумия, этот мальчишка с суровым трагическим лицом, мальчишка, в котором сфокусирован смысл всего действия. Образ безумного Рокусана, его клич «додескаден!» Куросава заявляет, как первый звонок, созывающий в зал зрителей его фильма.

Не безумна ли вся жизнь, которая нам будет показана? Не совершается ли в ней, в судьбе каждого из героев каждодневный мучительный акт сумасшествия?

Вот хлопнули дверки двух нищенских хибар, вытолкнув на белый свет двух оборванцев, двух приятелей, двух забулдыг. Их провожают одним и тем же напутствием: «Посмей только после работы явиться пьяным!» — их жены. Вечером мужья приползут «на бровях» и в алкогольном угаре поменяют жен, на радость и развлечение соседям. Сарайчик одного выкрашен желтой краской. Сарайчик другого — красной. И такого же цвета у каждого одежда. Поэтому в один из вечеров один из пьяниц, окончательно угоревший, запутавшийся, где, с кем он живет, а заодно и кто он сам, будет шататься между двух хибарок, прикладывая кушак куртки к доскам дома, сверяя, ища свой цвет, свой дом, себя самого. Желтые или красные доски, желтые или красные одежды, желтые или красные ведра? Вот опознавательный знак. Вот и все, что разнит и так называемые пары, и так называемые семьи, и так называемые человеческие судьбы. Не кроется ли во всем этом не менее страшная версия действительности, чем в том «трамвае», который гоняет по свалке Рокусан?

Иллюзорными становятся самые основы человеческого существования — работа, семья, любовь.

Вот дом, где отчим молчаливой девочки Миеке коротает жизнь за огромными бутылями спиртного. А она работает целыми днями, мастерит на продажу бумажные цветы, засыпая над ними, падая от усталости. В груде этих цветов ее и изнасилует пьяный отчим, и тогда Миеке бросится с ножом совсем на другого — на единственного человека, который говорил и поступал с ней по-доброму. Бросится, чтобы убить его. Потому что поругана, уничтожена, растоптана, убита ее любовь к этому мальчишке, продавцу сакэ.

Не безумие ли, когда жизнь заставляет тебя заносить нож на человека, не только неповинного в твоем горе, но и близкого тебе, дорогого, любимого? Что же удивляться какому-то «сумасшедшему трамвайщику», который курсирует по этой треклятой свалке жизни? Он здесь естествен. И не случайно в одном из эпизодов художник, рисующий с натуры пустырь и лачуги бедняков, едва не попадает под колеса «трамвая» Рокусана.

В прежних лентах японского режиссера мы встречали и более могучие, трагически озаренные образы людского страдания, горя, мученичества. Но, может быть, никогда не снимал Акира Куросава столь горький и печальный фильм — фильм, как живое существо раненный, кровоточащий болью, любовью, нежностью и состраданием к погруженным в безысходное, бездонное страдание людям.

«Под стук трамвайных колес» выглядит проще прежних картин Куросавы. Так безграничны, так беспросветны горе, нищета, так вопиюще обнажены страдания, что чем проще об этом сказать, тем и сильнее. Куросава разыгрывает этот горький спектакль жизни, сознательно прибегая к приемам сценической условности. Неоднократно напоминая нам о них. Он как бы усиливает элементы зрелища, зрелища человеческого страдания. И это тоже шаг к первородной зрелищной простоте народного искусства.

Судьбы героев совершают кругооборот на сцене фильма. Казалось бы, разные исходы. В одни лачуги успели прийти смерть и новые беды, в других будто бы ничего не изменилось. Отошла в могилу и мечта и явь мальчишки, строившего с отцом несбыточный дом... Но не изменилась общая величина, общая сумма человеческого горя, страдания. И трамвай безумия продолжает свой путь через свалку, посылая нам сигнал бедствия: «Додескаден!»

...В некоторых фестивальных откликах на фильм «Под стук трамвайных колес» (так было переведено название «Дребезжащий трамвай») была высказана мысль о том, что в этой картине. Акира Куросава останавливается на черте безысходности, что он не видит перспектив изменения жизни к лучшему и, следовательно, как прогрессивный художник отступает назад.

Думается, в этом мнении нечетко определены и параметры данного произведения искусства и смысл позиции художника.

Действенность искусства не измеряется дистанцией между постановкой проблемы и ее решением во время киносеанса. У действенности искусства другие критерии и другие параметры.

Вот пример: герои шведской ленты Бу Видерберга «Одален, 31», прожив на экране острейшую классовую схватку, терпят в ней поражение. И тем не менее последствия подавленной стачки приводят к власти в стране другую партию, социалистов. Казалось бы, выход найден? Однако автор считает нужным закончить фильм титрами, говорящими о том, что и по сей день его героями не завоевано реальное социальное и политическое равенство. И в этом горьком комментарии — истинная сила и правда его суровой и бескомпромиссной ленты.

Политическая, социальная острота и действенность позиции Акиры Куросавы в фильме «Под стук трамвайных колес» состоят в том, что тему нищеты и человеческого бесправия он провозглашает в стране, достигшей высочайшего уровня капиталистического развития, «экономического чуда». Он заявляет эту тему как одну из неизбежных констант существования буржуазного мира, концентрируя на ней все внимание, отсекая от нее какие бы то ни было украшения, заимствованные с нарядного фасада жизни.

«Под стук трамвайных колес» (Япония)



Этот шаг художника — носящего в искусстве высокое имя Акиры Куросавы — шаг в сегодняшний день, навстречу самым обездоленным людям именно сегодняшней Японии. И в этом своем значении он представляется нам ясным, действенным, исполненным самого высокого мужества и духовной силы.

**Райнхарт Хауфф (ФРГ): «Личности эти являются громоотводом для общества»**
(Из фестивальных диалогов)

На Московском фестивале Райнхарт Хауфф, режиссер и доцент Мюнхенского института кино и телевидения, показал зрителям первый поставленный им художественный фильм «Маттиас Кнайссль». Вместе со своими молодыми коллегами Хауфф входит в синдикат, объединяющий большую группу западногерманских кинематографистов.

— Начнем разговор с вашего героя. Почему вы решили рассказать зрителям о молодом человеке, жившем на свете семьдесят лет назад?

— Маттиас Кнайссль — фигура, популярная и в сегодняшней Баварии. Это последний «крупный разбойник», объявившийся в этих краях на рубеже нашего века. Он стал героем баварского фольклора. Но существуют о нем и подлинные документы. Между ними и изустными рассказами, песнями, анекдотами большая разница. Мы постарались в ней разобраться.

— Вы снимали исторический фильм?

— Нет. Судьба Маттиаса актуальна для современности. Не важно, когда совершается действие. Общество ведь в своей сути не изменилось. Способ, которым людей отодвигают на край общества, остался тем же самым. Остались такими же и причины. Осталось от прежнего и то, как используют таких героев в целях алиби для множества других людей, настоящих преступников. Такие люди, как Маттиас, являются громоотводом для буржуазного общества.

— Поясните вашу мысль.

— Машина подавления, скажем, в сегодняшней Западной Германии, тщательно замаскирована. Ее очень трудно просмотреть, настолько она утончена... Что же касается разбойников, то они не сваливаются с неба. Их создает общество, пользуется ими и в конечном счете их уничтожает. В «разбойнике», которого по-иному называют «легендарным героем», концентрируется алиби, мнимая непричастность общества к злу, происходящему в нем. Властям выгодно иметь одиночку — Маттиаса Кнайссля или, скажем, одиночку— Робин Гуда. В легенде им приписывается исключительность. Они выламываются из общества. Все списывается на их счет. Власти снисходительны к таким легендам. Ведь многие современные легенды создаются как раз для того, чтобы поддерживать подавленность в людях, чтобы служить громоотводом для общества.

— «Бонни и Клайд»?

— Да. Это очень красивый, очень хорошо сделанный спектакль-легенда. Его герои и знаменитые преступники и уже легендарные личности, будто бы защищающие своими выстрелами простой люд. Они сами сочиняют о своей жизни песенную легенду, а ее подхватывают, публикуют газеты, те, кому это выгодно.

— А Митио, герой фильма Кането Синдо? Вернее, его прообраз Норио Нагаяма, написавший в тюрьме книгу о своей жизни?

— Да, и этот человек, его судьба стоят на грани проблемы, о которой мы говорим.

— В вашем фильме в баварской пивной тоже появляется журналист, расспрашивающий крестьян о подвигах Маттиаса Кнайссля.

— И здесь действует тот же механизм.

— Каким же представляется вам подлинный Маттиас Кнайссль?

— Мы рассказали историю молодого человека, у которого разрушили семью, и вот он пытается выжить в одиночку. Но постепенно, одна за другой, теряются его связи с жизнью. Он погибает. Правда, врачи спасают Маттиаса, но лишь затем, чтобы его могли публично казнить.

— Является ли эта история социальной?

— Мы старались показать героя в окру-

жающей его социальной среде, со всеми условиями, которые его погубили.

— Как была принята ваша картина?

— Было очень много протестов против фильма в среде людей, ожидавших увидеть на экране «доброе старое время». Значит, мы попали в цель. Есть у нас и единомышленники, и они (мы показывали фильм в Канне, во Франкфурте-на-Майне, а сейчас в Москве) смысл картины понимают одинаково, хотя и не знают биографии Маттиаса. Я полагаю, совсем не обязательно знать баварскую историю. Скажем, во Франции, где очень сильна оппозиция аппарату подавления, на просмотрах были аплодисменты там, где полицейских прогоняют из деревни...

— Последний вопрос. Каковы ваши политические убеждения?

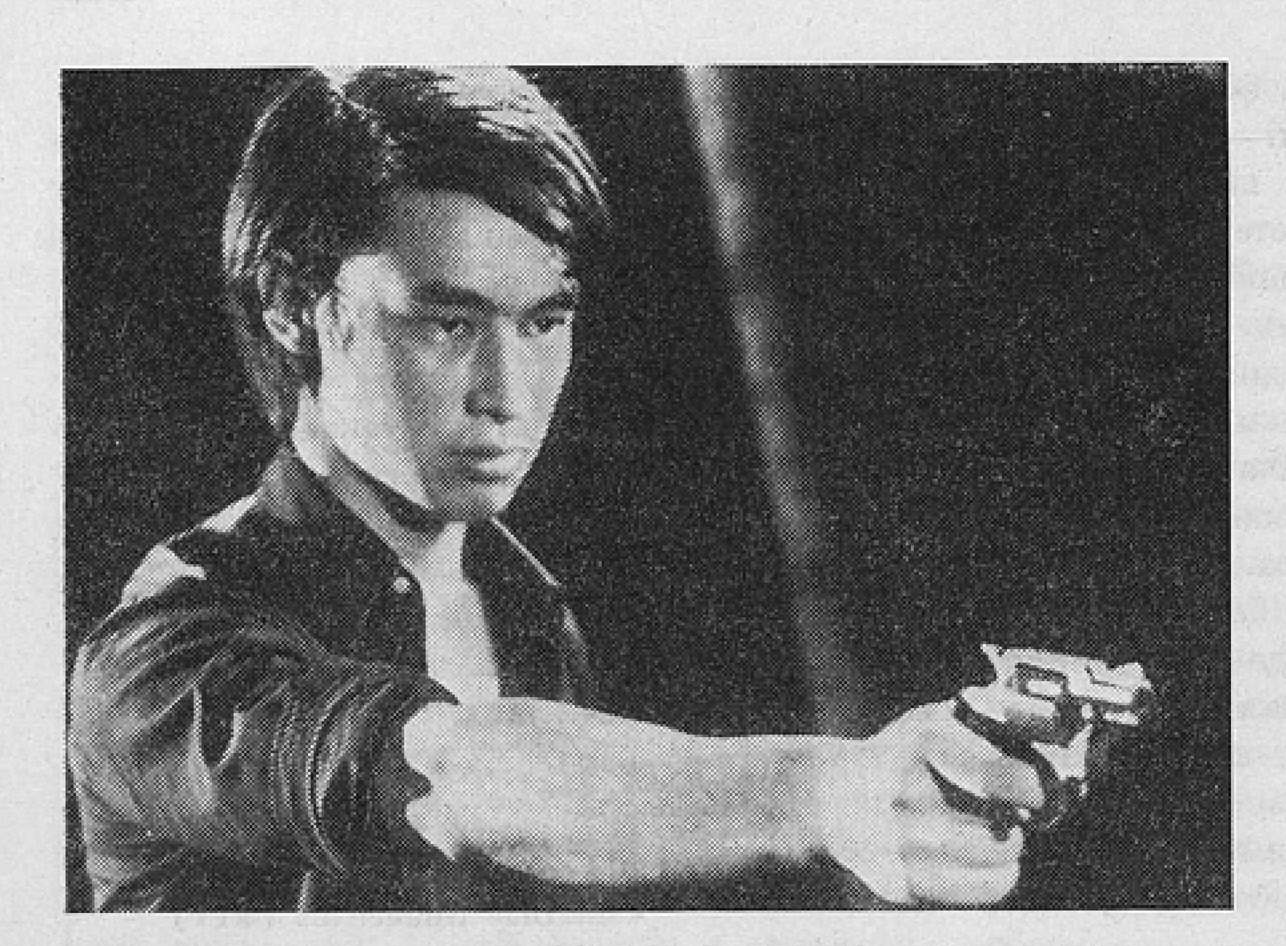
— Для меня политическое — это всегда и предмет искусства. Я не являюсь членом какой-либо партии. По основным положениям солидарен с программой социализма.

**Жизнь и отблеск легенды**

Кането Синдо говорит; «Какого репортера заинтересует человек в лохмотьях? Вот если бы этот человек совершил что-нибудь необычное... И мой герой совершает такой поступок. Он выражает свое мнение при помощи пистолета. Наверное, это не лучший способ, но для него — единственный».

«Маттиас Кнайссель» (ФРГ)





«Сегодня жить, умереть завтра» (Япония)

Фильм японского режиссера действительно опирается на жизненный факт, грозящий стать одной из легенд современного буржуазного мира. Посыл — четыре человеческие жизни, оборванные выстрелами девятнадцатилетнего парня, не профессионального преступника, не грабителя, не сводящего с кем-то личные счеты, не преследующего какие бы то ни было ясные цели. Посыл — завораживающая необъяснимость, немотивированность его деяний. Посыл — книга «Слезы глупости», написанная Норио Нагаяма в тюрьме в ожидании приговора. Книга, именно в силу этих обстоятельств ставшая первым наброском легенды. Книга, усугубившая громкую сенсационность события: вся Япония зачитывается «Слезами глупости», а знаменитый автор, прошедший путь горького раскаяния, называющий себя в книге «мути» («неразумный»), сидит за решеткой в ожидании сурового (вероятно!) приговора. Посыл — парадоксальность ситуации: автор бестселлера в тюремной камере, жизнь, поднятая на гребень всеобщей молвы, жизнь с отблесками славы, кажется, уже отстраненная от ее главного персонажа, и — он сам, единственная реальная ниточка, оставшаяся от его жизни, которая тоже грозит оборваться...

Так и назвал свой фильм Кането Синдо — «Сегодня жить, умереть завтра». Он дал киногерою имя Митио. Он снял кадры сенсационной шумихи вокруг модного преступления, снял столь уже привычную глазам свору репортеров и фотокорреспондентов, беснующихся вокруг матери Митио, почти теряющей сознание... Во всем же остальном Синдо пошел наперекор перечисленным посылам легенды (как бы за них ухватились в каком-нибудь мелодраматичном, буржуазном кинобоевике!). Его фильм — по возникающей ассоциации с известной книгой Трумэна Капоте — история «обыкновенных убийств», тем более поражающих воображение тогда, когда внешне они почти ничем не мотивированы.

Режиссеру предстояло исследовать в отдельных звеньях и связать в единую цепь разрозненные, перепутанные местами, лишенные явной временной последовательности этапы социальной биографии киногероя. Социальной биографии его преступления. В самой жизненной истории Митио, в мотивах его поведения тоже отчетливо нарушено единство места, времени и действия. Этой социальной аномалии подчиняет Синдо и архитектонику своего фильма, «сшибая лбами» разные временные отрезки, разные пласты действия,

переплетая в едином монтаже разностильные куски молниеносного репортажа с места события, медленно, хронологически разворачивающейся биографии и спонтанно изливающейся из глубин потрясенного сознания исповеди героя.

Рассмотрим основные звенья: момент готовности к убийству и момент убийства, повод внешний и повод глубинный, исход и истоки.

Как уже было сказано, Кането Синдо начинает, акцентируя наше внимание именно на моменте готовности киногероя. Пистолет, нацеленный пока что в абстрактную цель (весь город, или голое пространство перед дулом, или кустарник, окутанный темнотой), курок, щелкающий пока вхолостую,— это точно и образно найденный сигнал готовности героя и боевой тревоги для окружающих. Митио тренирует в себе стрелка, тренирует убийцу, еще не знающего своей жертвы.

Что означает эта готовность? «Он выражает свое мнение при помощи пистолета»,— замечает Синдо. В чем же тогда состоит это мнение? Вот в чем: киногерой скорее склонен не нападать, а обороняться. Но обороняться с оружием в руках. Если вспомнить, что речь идет не о войне, не о вооруженных действиях сторон, то это необычный и существеннейший, принципиально новый и важный момент. Это тот удивительный зигзаг в психологии множества молодых людей, который породила капиталистическая повседневность — оборонительная агрессивность. Это импульс для тысяч и тысяч преступлений, совершаемых сейчас молодежью в западном мире.

Оборонительная агрессивность грозно отложилась в парне, в его сознании. Это реакция на тысячи поводов и среди них — голод, холод, нищета детства, пьяное буйство отца, всю жизнь предававшего семью, его смерть под забором, помешательство сестры, изнасилованной на глазах Митио, страшные недели голодной агонии в промерзшем доме, брошенном даже матерью... А обществу мнится, что переживший все это мальчишка, кротко облачится в белую крахмальную курточку официанта и, лучезарно улыбаясь, будет предлагать сытым мещанам прохладительные напитки и соки! Нет, он интуитивно готовится к самообороне, еще не думая о ней, он учится отвечать ударом на удар — сперва ногой в лицо, потом пулей в живот. Это, кажется ему, единственный способ самоутверждения. Парень в белой курточке похож на шаровую молнию, влетевшую в мир после грозы. В кого она ударит? А в кого бьет шаровая молния?

...Рассказывал человек. Сидели во время грозы в избе у печки деревенские дети. И тут же собачка. Вдруг в горницу залетел — закатился странный голубоватый, изнутри переливающийся шар. И повис. Замерли дети. Оцепенел шар. И только черная собачка возьми залай и кинься. Раздался страшный какой-то треск. И — все на месте. Только исчез шар. И нет собачки. Испарилась...

Митио разрядил пистолет в живот полицейского, который по полицейской привычке имел неосторожность кинуться на подозрительную личность. При нормальных обстоятельствах дело обошлось бы объяснением в полиции, может быть, месяцами тюрьмы. Но полицейский был убит. Самый момент убийства тут случаен. Внешний повод — незначительный. Глубинный — вбирает в себя всю жизнь героя.

Этот же состав преступлений, в сущности, отличает и все другие убийства Митио. И к концу фильма, отыскав все звенья цепи, Кането Синдо соединит, сомкнет вместе два звена, казалось бы, самых отдаленных и несоединимых. «Мама, почему ты не взяла нас тогда с собой в деревню?» — вот единственное, о чем спросит Митио свою мать на тюремном свидании.

Но, оживив на экране то далекое, страшное воспоминание из детства героя, Синдо уже ответил нам на этот вопрос. И мы знаем, что дело не в вине матери, хотя есть и ее вина... Суть не в ней, потому что есть общая первопричина всего творимого на наших глазах несчастья — невыносимость жизни, многообразие форм социального гнета, обрушивающегося на беззащитного паренька. И только показав нам эту первопричину, Кането Синдо сомкнул на экране два звена — исток и исход.

На фестивале японский режиссер заявил: «В преступлении моего героя виновна прежде всего современная японская действительность. Нет, моя авторская позиция в фильме состоит не в защите моего героя. Я не адвокат. Скорее прокурор. Но мне хотелось осудить не этого мальчишку, а общество, вынудившее его стать преступником».

**Выжить — для того чтобы жить**

В анализе фильмов вскрывается разность идейно-эстетических принципов художников, создавших эти фильмы, их разные, подчас диаметрально противоположные методы отражения жизни.

Но существует общность основного тезиса, звучавшего во всех этих картинах,— буржуазный мир анормален, опутан непреодолимыми противоречиями. И в его жерновах изломан, расплющен, уничтожен человек.

Поэтому-то исследование художников все ближе и ближе подступает к самому краю жизни, углубляясь в сюжеты экстраординарные, жестокие, крайние. Достаточно вспомнить в панораме Московского кинофестиваля такие фильмы, как «Под стук трамвайных колес», «Загнанных лошадей ведь тоже пристреливают, не так ли?», «Маленький большой человек», «Сегодня жить, умереть завтра», «Генералы песчаного карьера», «Благослови зверей и детей», чтобы воочию представить, как происходит это.

Поэтому-то сплошь и рядом авторы фильмов сталкиваются с разительным несоответствием, несообразием социальной функции героя (изгой, пария, преступник, убийца), уготовленной ему обществом, и его личными, человеческими свойствами. Это самый страшный шрам на лице человека — персонажа многих и многих кинолент. Это важнейший аспект в исследовании современного западного киногероя разными художниками в разных странах.

Недавно Федеральное бюро расследований США сообщило, что за последние десять лет рост преступности в этой стране в четырнадцать раз превысил рост народонаселения. Это значит, что, получая одну новую жизнь, американское общество взамен ломает четырнадцать. Так работают перемалывающие жернова.

Произведения гуманистических художников с той или иной силой встают наперекор этому античеловеческому процессу. Свидетельство тому и ленты, о которых говорилось в статье.

В кинопанораме Московского фестиваля особое место заняли фильмы политического, социального протеста. «Кеймада», «Сакко и Ванцетти», «Одален, 31» — это примеры того, как прогрессивные художники Запада впрямую связывают решение важнейших жизненных проблем с классовой борьбой трудящихся, с национально-освободительным движением угнетенных народов.

Эпизоды политической борьбы все чаще врываются сегодня в киноленты. Забастовки. Демонстрации. Столкновения с полицией. С этого начинает сегодня Антониони. Этим завершает свой фильм Бартлетт. Эти кадры создают многозначительный фон истории, рассказанной Синдо. Мелодия «Интернационала» становится лейтмотивом картины «Одален, 31». В финале «Вальпарайсо, Вальпарайсо» псевдореволюционер Бальтазар-Ладислас продирается сквозь плотные ряды бастующих, сквозь «Варшавянку», плывущую вместе с лозунгами и красными флагами над демонстрацией бастующих, куда-то, куда его позвали авантюристы — гошисты, пообещавшие ему вместо участия в реальной классовой борьбе участие в «революционном взрыве», который должен-де произойти в далеком Вальпарайсо. Знаменательный кадр, символизирующий ясность взгляда автора картины на сегодняшний мир.

...В картинах, о которых здесь говорилось подробно, художники ставят острый социальный диагноз капиталистическому обществу. Неприятие его основ, невыносимость существования в нем простого человека, призыв к решительным переменам — вот внутренний пафос кинолент, о которых шла у нас речь.

Но какими будут перемены?

Ни в одной из картин еще не дан на это ясный ответ. Очевидно, для того чтобы дать его, художник должен видеть выход. Но в экранных судьбах киногероев нам пока лишь дано прочитать исход.

**Исход**

На летном поле аэродрома в кабине самолета мертвый Марк. Стоит на скалистых кручах цитадель, «взорванная» взглядом Дарии.

Зарывают в могилу маленького нищего и его призрачный дом.

Вышли на площадь к городской ратуше мятежные «генералы песчаного карьера».

Снова выводит на трассу свой «трамвай» Рокусан.

(Газетная хроника. Сообщение о приговоре Норио Нагаяме. Судьбы Митио и Нагаямы. Их сравнительный анализ.)

Митио всегда будет жить в своих последних экранных мгновениях. Но куда двинется жизнь реального человека во плоти — Норио Нагаямы?

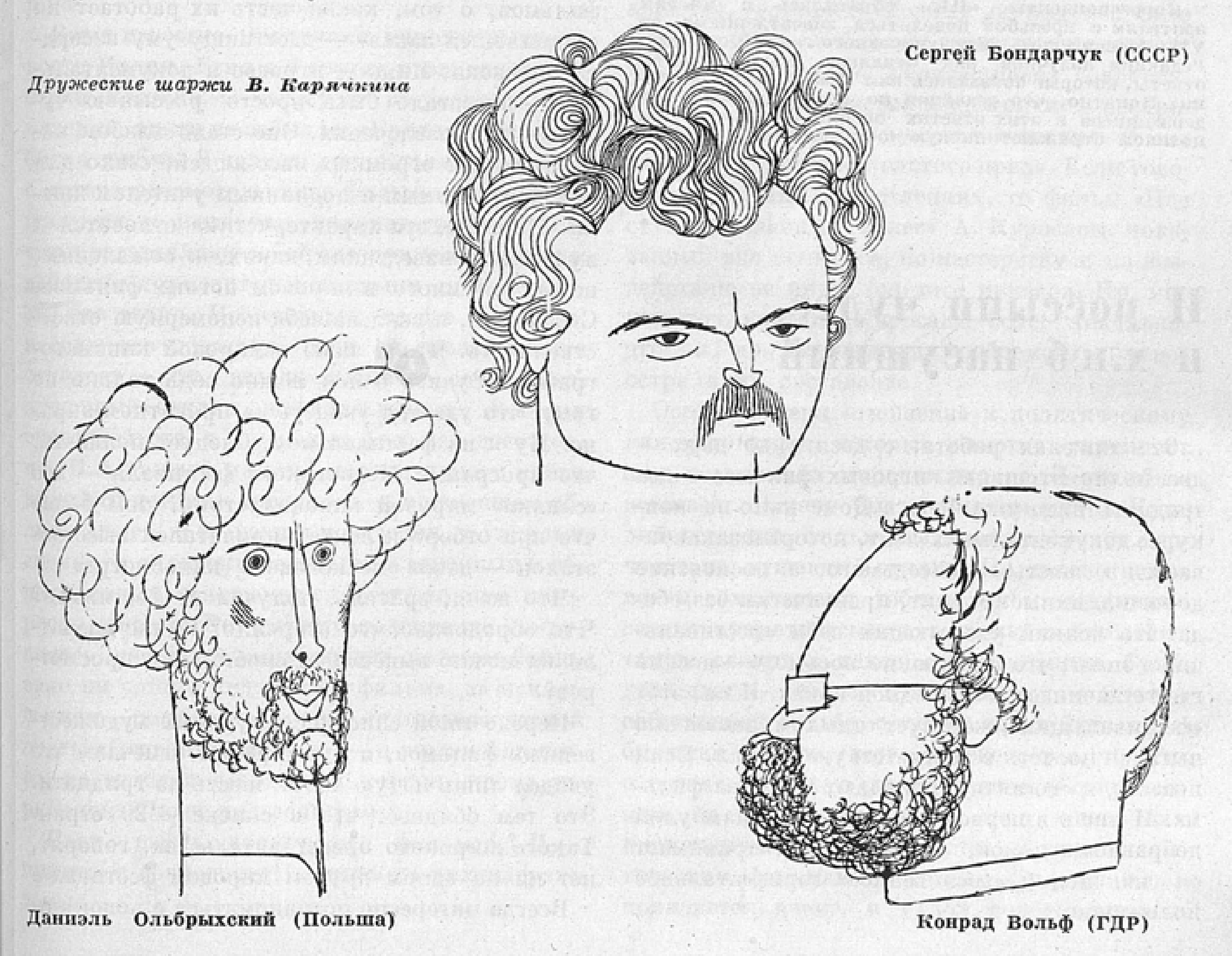
Что ждет его и таких, как он?

Какие решения найдут они для себя?

В ответе на эти вопросы — завтрашний день прогрессивных кинематографистов западного мира.

# О фестивале с улыбкой

*Дружеские шаржи В. Карачкина*



Сергей Бондарчук (СССР)

Даниэль Ольбрыхский (Польша)

Конрад Вольф (ГДР)

# Слово берет зритель

**В дни Международного кинофестиваля Москва превращается в огромный киноцентр — весь город, кажется, живет фестивалем. Московский международный имеет своего зрителя, притом — в отличие от фестивалей на Западе — зрителя не «элитарного», а массового. Сотни тысяч людей приобщаются к празднику прогрессивного киноискусства, и отнюдь не одни только москвичи. В своеобразный неофициальный «Корпус фестивального кинозрителя» — КФК — входят «подразделения» из разных городов страны. Множество людей с самого начала каждого нечетного года думает — как бы приурочить очередной отпуск к заветному фестивальному июлю...**

**Что же заставляет волонтеров КФК мчаться в Москву за тысячи километров, менять соблазны морского пляжа или туристского маршрута на жаркую летнюю столицу, на мучения с доставанием билетов и абонементов, на многократные ежедневные перебежки из кинотеатра в кинотеатр? Уж, конечно, не мода, не поветрие и не снобизм. На такое способны только люди, для которых кино — часть души, которые без десятой музы, выражаясь несколько старомодно, не мыслят жизни...**

**Корреспонденты «ИК» обратились к многим зрителям с просьбой поделиться впечатлениями от VII Московского международного кинофестиваля. Редакция получила ряд откликов. Мы публикуем ответы, которые показались нам наиболее интересными. Понятно, что редакция не корректировала содержащиеся в этих ответах оценки фильмов — они целиком отражают личную точку зрения авторов.**

## И россыпи чудес, и хлеб насущный

...Это тяжелая работа: с десяти до двух — два полнометражных игровых фильма; в два тридцать надо уже быть в Доме кино на конкурсе документальных лент, который заканчивается в шесть — полседьмого, а московские дороги длинные. Значит, практически без обеда. Но всякий уважающий себя «фестивальщик» знает, что в половине восьмого — восемь где-то начинается очередной показ. И он, этот «фестивальщик», жертвует отдыхом, неизменно пытаясь поспеть в соответствующий зал. Если повезет, в его актив попадают еще два фильма. И лишь в первом часу ночи, сомнамбулой добравшись домой, не поужинав, принимает он наконец благословенное горизонтальное положение.

На VII фестивале я «охватил» 39 игровых фильмов, в том числе, естественно, двухсерийные. Это кроме документального фестиваля. Ибо при всем интересе к игровому кинематографу я все-таки «короткометражник» и для меня родной дом — фестиваль в Доме кино. На всех московских фестивалях мы от имени многотысячного коллектива «Уралмашзавода» награждаем один из документальных фильмов памятным адресом и сувениром. На сей раз этот наш приз получила болгарская лента «Дерзновение»...

А теперь разговор о кпд, о коэффициенте полезного действия, или проще: о качестве фильмов, о том, какая часть их работает на «социальный заказ» — дает пищу уму и сердцу человека. Кино — игровое и документальное — перестало быть просто россыпью чудес — для развлечения. Оно стало хлебом насущным для огромных масс людей, стало для них необходимым и подлинным учителем жизни. Конечно, эта характеристика относится к лучшим произведениям, каких, к сожалению, не так уж много в мировом потоке фильмов. Сказав это, я взял на себя непомерную ответственность. Что я знаю о мировой кинематографии? Судить о ней можно ведь только по тому, что удается увидеть на прокатном экране. Ну и на фестивальном. Следует полагать, что программа Московского фестиваля — это «сливки» мировой киноиндустрии, тем более что при отборе к лентам прилагался высокий эталон — девиз московского киносмотра.

Что же я, зритель, получил от фестиваля? Что обрадовало, что огорчило? Какие впечатления можно вынести за скобки всех просмотров?

Передо мной список конкурсных художественных фильмов, и я с горечью отмечаю, что увидел лишь пятую часть: шесть из тридцати. Это тем обиднее, что в списке — 29 стран. Такого широкого представительства, говорят, нет ни на одном другом мировом фестивале.

Всегда интересно познакомиться с новой ки-

нодержавой. Всегда интересно вновь встретиться с уже знакомыми авторами, увидеть их новые работы.

Мы еще не оправились от изумления, в которое нас повергла кубинская «Лусия» — золотой призер VI Московского фестиваля. Есть в этой картине моменты мешающие, раздражающие: некоторые «лишние», затянутые сцены, непривычно сильный, напористый ритм речи и действия. Но, право, все это меркнет перед мощью постановки — темпераментной, правдивой, талантливой. А теперь я посмотрел остропублицистическую документальную ленту «Как, зачем и почему убили генерала». Молодцы кубинцы! Они быстро откликнулись на злобу дня и создали политический фильм, который, несомненно, сыграет свою роль в борьбе прогрессивных сил в Латинской Америке.

Всем известна продукция кинопромышленности Индии, Египта и других развивающихся стран Востока. О ней судят по-разному. Но, наверно, никто не забыл ни «Бродягу», ни «Два бигха земли». Я должен признаться, что всегда с интересом смотрю такие фильмы, хотя не отношу их к шедеврам кинематографа. Часто они представляют собой слезливые мелодрамы, действие тормозится вставными номерами — все это верно. Но «человек всегда человек», и если его обижают, если он незаслуженно страдает — это всегда вызывает сочувствие, душевный отклик, желание помочь. А таких обстоятельств в подобных фильмах достаточно. И в каждой из этих картин я могу найти крупицу истинно народного — во внешнем облике людей, в их речи и поведении, в уличных сценах, в архитектуре и быте, в семейных и общественных отношениях. И это-то мне интересно, дорого. Вот почему я искренне сокрушаюсь: не удалось мне увидеть на этом фестивале ни одного индийского фильма, за исключением документальной природоведческой ленты «Огненные крылья» — о жизни фламинго; не видел я и арабских картин, кроме сирийской «Люди под солнцем».

Итак, шесть конкурсных фильмов. И — приятное совпадение! — пять из них награждены.

Режиссера К. Синдо мы помним по «Голому острову» — картине, лучше которой я не знаю в японском кино. Я говорю о своей приверженности к Синдо без обиняков, хотя высоко ценю кинематограф Акиры Куросавы. Я не киновед, и мне трудно «препарировать» каждое произведение для обоснования выводов. Я могу говорить лишь о своем восприятии. Японское кино началось для меня, кажется, с Тосиро Мифуне: «Расёмон», «Красная борода», «Гений дзюдо». Потом — «Восставшие», «Женщина в песках», «Праздник Гийон», «Снежная женщина», «Жить». Это целый мир — новые герои, новые, гигантские характеры, яростные чувства. Я был ошеломлен и покорен. Но «Голый остров» до сих пор стоит передо мной особняком как высокий поэтический символ жизни японского народа. Последняя работа Синдо, мне кажется, уступает «Голому острову» в силе поэтического обобщения, в выразительности языка. Но зато она перенасыщена современностью, чуть не каждый кадр кричит о несправедливости, о муках душ человеческих. И она по праву удостоена Золотого приза. Если говорить о личных впечатлениях, то фильм «Под стук трамвайных колес» А. Куросавы, показанный вне конкурса, по мастерству и по воздействию не ниже золотого призера. Но, мне кажется, картина Куросавы более локальна, что ли, по затронутым проблемам и менее остра в их постановке.

Особое у меня отношение к политическому кинематографу, который заметно укрепляет свои позиции на мировом экране. И это обнадеживает. Я хочу быть понятым верно. Каждый хороший фильм вызывает одобрение, сочувствие, душевный отклик. Но далеко не все ленты захватывают тебя целиком, подчиняют своему драматическому течению и вызывают такую реакцию, такое сопереживание, будто дело идет — сейчас, в эту минуту — о твоей собственной судьбе, о судьбе твоих близких, о будущем народа, всего человечества, то есть о святая святых, о самом главном и сокровенном, на чем основана вся твоя жизнь как индивидуума и члена общества. К таким политическим фильмам я отнесу фильмы «Сова появляется днем», и «Твой современник», и

«Черное солнце», и «Рыцари золотой перчатки». К ним принадлежат и «Сакко и Ванцетти», и «Признание комиссара полиции прокурору республики», и «Вальпарайсо, Вальпарайсо», которые шли на экране VII фестиваля. Разумеется, произведения такого кинематографа разнятся по мастерству выполнения, по точности политического рисунка и художественному уровню. Но то главное, что их объединяет, ставит их в один ряд.

Не секрет, что часть зрителей скептически относится к фильмам студии имени Довженко и некоторых других республиканских студий. Я полагаю, что это в известной мере инерция прежних лет. Ведь никто иной, как довженковцы, создали «Тени забытых предков» — фильм, триумфально обошедший мир, добротную и интересную картину «Почтовый роман». Узбеки поставили «Влюбленных», казахи — «Песнь о Маншук», молдаване — «Последний месяц осени» и «Обвиняются в убийстве» — список можно продолжить. И вот на VII фестивале нас коснулась крылом «Белая птица с черной отметиной» — несомненно, новый взлет творчества киевлян. И тут я беру некий «тайм-аут».

«Белая птица» — шедевр по общему мнению. Уточняю: «общее мнение» — это мнение киноведов. Мы — зрители — чутко прислушиваемся к ним, охотно воспринимаем их идеи, а иногда даже, незаметно для себя, выдаем за свои. Но это работа сознания, мысли. А что делать с чувством? Оно не всегда согласуется с мыслью. Многие зрители (я — в их числе) ценят в фильмах, чья поэтика родственна поэтике «Белой птицы», мастерство режиссера, художника, оператора, игру актеров, цвет. Отдельные кадры трогают душу. Но в целом фильм не задевает мое сердце так, как картины иного типа. И, зная об «общей оценке», терзаешься: почему же я не почувствовал? Индифферентность к «поэтическому кино»? Но почему же я был потрясен «Голым островом»? Или дело тут в разной поэтике? В чем же разница? Конкретный образ — и образ-символ?.. Я поклонился бы каждому, кто смог бы легко развязывать гордиевы узлы кинематографической эстетики.

Из конкурсных художественных я видел еще «Генералов песчаного карьера» Холла Бартлетта. По мастерству исполнения, по остроте постановки вопросов, по актуальности сюжета эта работа заслуживает высокой похвалы. Есть в фильме, правда, кое-что введенное, видимо, в угоду моде. Например, любовная сцена перед смертью героини. Есть некоторая романтизация жизни банды — группы обездоленных ребят, которым нет места в обществе.

Самые интересные ленты фестиваля волнуют прежде всего темой, авторской гуманной позицией, страстным неприятием зла. И нашими симпатиями безраздельно овладевают комиссар полиции, уничтожающий главного мафиозо; и ребята Стэнли Креймера, освобождающие бизонов; и чешский подпольщик с ключом от явочной квартиры; и герои Рене Клемана, спасающие детей в «Доме под деревьями»; и Анджей Вайда с его трудными размышлениями о времени и людях; и спокойные, сильные герои Бу Видерберга; и многие другие авторы и их персонажи, ставящие выше жизни благородную цель. Созвездие фильмов — борцов за гуманизм, за мир и дружбу вселяет оптимизм, надежду на то, что мировой кинематограф начинает поворачиваться лицом к «проблемам века», к вопросам, остро волнующим людей на всех континентах. Остается только надеяться, что лучшие фильмы будут приобретены для широкого проката, а купленные в скором времени появятся на массовом экране...

Нам запомнились и картины V и VI Московских фестивалей. Но то были как бы отдельные взлеты. А такого концентрата прекрасных фильмов — целых программ из разных стран,— как на нынешнем фестивале, еще не было.

На документальном фестивале не было такого созвездия программ, как на художественном, но общий его багаж достаточно содержателен. Здесь я усматриваю две сенсации: «Хроника Хеллстрома» и «Анджела Дэвис. Портрет революционерки».

...Выходит человек с микрофоном и утверждает: человечество обречено. Будущее планеты — за насекомыми. Как бы вы к этому от-

неслись? С улыбкой? Я — да. Но этот человек — ученый. И свою мысль он обосновывает, пытается доказать, спорит. Уникальные кадры из жизни животного мира и насекомых перемежаются с парадоксальными заявлениями ученого, и надо прямо сказать, что ты невольно успокаиваешься, когда узнаешь, что фильм — мистификация, а «ученый» — артист, нас «разыгрывающий».

40-минутный фильм на 16-миллиметровой пленке об Анджеле Дэвис также взволновал всех. Дебют режиссера — француженки Иоланды дю Люар — удался блестяще. Дать портрет в документальном кино, нарисовать характер человека — это проблема проблем, здесь редко кому выпадает удача. В данном случае выручило то, что автор наблюдал за героем длительное время и потому смог обойтись без множества фотографий, а пристально рассмотреть поведение Анджелы в различных обстоятельствах ее жизни и борьбы. В результате мы видим на экране незаурядную личность, видим ее в действии и проникаемся к ней искренней симпатией.

На экране документального фестиваля прошло много и других интересных и нужных фильмов. Из них я выделил бы кубинский — об убийстве генерала Шнейдера в Чили, он сделан динамично, остро, убедительно; «Интернационал» (СССР), продолжающий движение по дороге «Нашего марша», — в очень емкой форме он дает цельное, последовательное и монументальное изображение революции; «Четыре примера для агитации» — яркую кинопублицистику из ФРГ; «Охотники в горах Дак-Шао» — волнующий репортаж из Южного Вьетнама; «Прощай, Уилус!» (ГДР) — мастерский памфлет против американских империалистов, вынужденных покинуть последнюю свою базу в Ливии — Уилус; «Только начало» (группа хроники в Нью-Йорке) — о движении протеста против злодейской войны во Вьетнаме; научно-популярную картину из Италии «Океан», изобилующую интересными съемками.

Почему-то на этот раз за исключением нашего фильма «Сеча при Керженце» (на музыку Римского-Корсакова) не было мультипликаций. Очень жаль. До сих пор помнится сенсация прошлого фестиваля: японский полнометражный цветной «Кот в сапогах». А ведь за эти годы мультипликаторы сделали немало хорошего. Можно, к примеру, указать на прекрасную новаторскую ленту «Юноша Фридрих Энгельс».

Обозревая в целом документальный фестиваль, нужно сказать, что при всех достоинствах лучших политических фильмов не было среди них такого, который врезался бы в память, как «Хорошие времена, прекрасные времена» американца Лайонела Рогозина на V фестивале. Это был небывало сильный и точный публицистический выстрел по «обществу потребления», по всем тем, кто ведет и помогает вести захватническую войну во Вьетнаме... Что делать — подлинные шедевры, как гении, рождаются редко...

*Свердловск*

**А. Таршис,**
**инженер «Уралмашзавода»**

# Вчера, сегодня, завтра

Фестивальный экран представлял весьма пеструю картину современного кинематографа. Только приняв в качестве исходных определенные допущения, можно этот калейдоскоп условно разделить на фильмы, анализирующие проблемы политические и социальные, а на другом полюсе — интимно-духовные, «анатомирующие» с отчаянием и верой мир потаенных человеческих эмоций. Но эти полюса оказались взаимопритягивающими, ибо нельзя говорить о личности вне среды, так же как невозможно абстрактно обсуждать общественные коллизии, не обращаясь к человеку.

Основное впечатление от лент VII Московского фестиваля — это страстное беспокойство из-за положения в окружающем мире, которым переполнено до краев, одухотворено подавляющее большинство картин, представленных кинематографом капиталистических стран. Возможно, для профессионалов такая активная «политизация» западного кине-

матографа и не была неожиданностью, но для нас, зрителей, увидеть в течение короткого времени «Одален, 31», «Конформист», «Вальпарайсо, Вальпарайсо», «Беспечный ездок», «Загнанных лошадей ведь тоже пристреливают, не так ли?» и другие было эмоциональным откровением. Сейчас, когда первая волна впечатлений улеглась и появилась возможность их как-то систематизировать, понимаешь, что это обращение прогрессивного западного кинематографа к социальным и политическим проблемам «больного общества» весьма симптоматично. Оно отвечает властному требованию времени. И не случайно наибольший отклик на фестивале вызвали фильмы (конкурсные и внеконкурсные), обсуждающие проблемы взаимоотношений личности и общества в том, западном мире.

В капиталистическом мире личность постоянно стоит перед выбором: либо подчиняться требованиям системы («быть, как все»), либо жить по велениям своей совести, в согласии с общечеловеческими понятиями справедливости и добра. Первое — несравнимо легче, даже если речь идет о фашистском обществе, но при этом также легко стать убийцей («Конформист» Б. Бертолуччи). Несправедливость в буржуазном обществе так всесильна, что остается лишь один путь борьбы с ней — самому стрелять в преступника («Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани).

И, оказывается, убить человека одинаково просто в Японии («Сегодня жить, умереть завтра» К. Синдо) и в Италии («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри), в США («Беспечный ездок», «Освобождение Лорда Байрона Джонса») и в ФРГ («Чистилище» Х. Зенфта). Авторов картин болезненно волнует вопрос: куда идет мир? чем станет человек завтра?

Холодное ли изложение политического события или факта, темпераментная ли интерпретация увиденного — выбор манеры определяется лишь творческим почерком режиссера. Но в рамках выбранной темы цель едина — возбудить активное отношение к действительности.

Другие мастера кино обращаются к истории, воскрешают прошлое, в котором их, да и нас, интересует не только и не столько сам исторический факт, а его соотнесенность с настоящим, что позволяет достигнуть большей степени обобщения. Эти фильмы не похожи на свидание с прошлым, это расчеты с настоящим и предупреждение будущему.

Артур Пенн в своем последнем фильме «Маленький большой человек» с большим сарказмом, даже злостью выступает против идеализации и фальсификации истории своей страны, за честную оценку сегодняшней Америки.

Своим ви́дением мира интересно выделяется Бу Видерберг, автор показанного вне конкурса фильма «Одален, 31». Прежде всего это понимание героики повседневности. Формирование классового сознания показано в фильме очень естественно, живо и впечатляюще. От мировосприятия к мировоззрению — ступени, прослеженные сердцем художника, — вот это и убеждает в фильме «Одален, 31».

О серьезных политических вопросах можно, оказывается, говорить и с улыбкой, язвительно переводя все в форму пародии. Как гротеск воспринимается «Вальпарайсо, Вальпарайсо» — дебют француза П. Обье. Эта картина — язвительно-ироническая эксцентриада, где действует беспомощный интеллигент, оторванный от реальной политической жизни, превративший в нечто маниакальное свою мечту о единстве и взаимопроникновении любви, искусства и революции.

Разные режиссеры, непохожие фильмы, разнообразные художественные приемы преследуют одни и те же или, во всяком случае, сходные цели. Не находя позитивного ответа, авторы многих фильмов приходят к трагическому финалу.

Фильмы социалистических стран, в первую очередь Польши и Чехословакии, куда более определенны в разрешении поставленных вопросов. «Молот для колдуний» О. Вавры для нас один из лучших фильмов фестиваля. Мы становимся свидетелями того, как попустительство, поначалу вроде бы в мелочах, оказывается равносильным содействию, а запозда-

лое благородное противление бессильно перед натиском злобы, ханжества и невежеством инквизиции. Активно выступая против приспособленчества, против страшной силы мракобесия, фильм отнюдь не несет в себе безнадежности: человек, сильный духом, убежденный, не может быть сломлен духовно. Герой картины соглашается под пыткой с ложными обвинениями для того, чтобы прекратить физическое насилие. Но он не продолжит списка жертв, он умрет таким же, каким жил. Это позитивный ответ Отакара Вавры. Самым светлым из увиденных был фильм К. Кахини «Я опять прыгаю по лужам», весь пронизанный верой в человека. А «Березняк» А. Вайды — жизнелюбие в каждом кадре этого очень лиричного и грустного фильма!..

Мы были и на прошлом, шестом, Московском кинофестивале. Отрадно отметить, что наш фестиваль «посерьезнел» как в составе конкурсных, так и внеконкурсных картин. Пропали бесчисленные мьюзиклы, пустые коммерческие комедии «а ля Луи де Фюнес».

*Ленинград*

**Ю. Гольдберг,**
**В. Городецкий,**
**Ю. Шуйский,**
**инженеры**

# Экран тревог и надежд

Кино — мое давнее пристрастие. Каждый Московский международный фестиваль для меня, с одной стороны, встреча с искусством, встреча, которая позволяет более или менее точно судить о явлениях и тенденциях мирового кинематографа, а с другой — источник, из которого можно узнать о чаяниях, мыслях, воззрениях людей, о социальных движениях в самых разных частях планеты. Ибо, по-моему, кинематограф в нынешнем мире — тот вид искусства, который наиболее чутко и точно отражает тревоги и радости сегодняшнего человечества.

На фестивале, мне кажется, были представлены все ведущие направления современного киноискусства. Мы видели ленты прославленных мастеров старшего и среднего поколений — таких, как Куросава, Синдо, Висконти, Антониони, Креймер, Вавра, Вайда, которые порадовали нас произведениями глубокими по мысли и блистательными по художественным достоинствам. Вместе с тем, быть может, впервые столь отчетливо и определенно прозвучал голос нового поколения кинематографистов, давших нам возможность ощутить волнения и заботы современной молодежи.

И что особенно примечательно, лейтмотивом множества фильмов, независимо от творческого «стажа» их авторов, звучало стремление вскрыть боли и язвы буржуазного общества.

Фестиваль свидетельствовал, что сегодняшний серьезный кинематограф все более открыто становится политическим и социальным. Конечно, есть политика — и политика, идеология — и идеология. Пресловутые фильмы о Джеймсе Бонде тоже, без сомнения, ленты политические, не говоря уже о том, что многие «супергиганты», посвященные Голливудом прошедшей войне, несут вполне определенный идеологический заряд, нацеленный против уроков недавней истории.

Конечно же, девиз и характер Московского фестиваля исключали появление на его экране произведений реакционных, милитаристских, неоколониалистских, фильмов ужаса и секса, античеловечных по мыслям и духу. Свои произведения привезли на фестиваль художники-гуманисты, озабоченные судьбами человечества и цивилизации, с большей или меньшей мерой ясности видящие беды современного Запада, ищущие пути изживания «общества потребления».

Однако и в рамках фестиваля мы увидели картины, которые, по-моему, тревожат своими тенденциями. Сложное, противоречивое чувство вызвал у меня, например, фильм итальянского молодого режиссера Бертолуччи «Конформист».

Несомненно, симпатичен пафос картины, которая художественно ярко и логически неотразимо показывает, что всякий конформизм, попытка приспособиться к фашизму, реакции, неизбежно ведет к соучастию в пре-

ступлениях. Впечатляющи сцены, где мы видим, что герой — марионетка, чьи нити держит в руках фашистский гангстер. У меня лично от этих кадров возникла ассоциация — точнее антиассоциация! — с великой книгой Гете: и герой «Конформиста» и доктор Фауст вошли в сотрудничество с дьяволом. Но если у Гете герой продал душу Мефистофелю за бессмертие, за поиски светлых идеалов, то персонаж Бертолуччи добровольно соглашается служить дьяволу в черной рубашке во имя жалкого благополучия (он даже не карьерист, не честолюбец, этот конформист!), платя сумасшедшую цену полной моральной деградацией. Привлекает в этой работе и поиск новых средств кинематографической выразительности.

И вместе с тем Бертолуччи, мне кажется, вольно или невольно, уводит нас от подлинной сути проблемы, ибо объясняет конформизм своего героя не столько социальными и политическими причинами, сколько патологической наследственностью, сексуальными комплексами, уходя таким образом из сферы общественной в сферу биологическую.

Коль скоро я заговорил об итальянском кино, хочу заметить, что, по моему мнению, демократические традиции неореализма продолжают в нем жить, трансформируясь в условиях, сегодняшней Италии. Меня убедили в этом такие ленты, как «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани и «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри.

Особняком стоит новая картина Висконти. «Смерть в Венеции» — произведение, проникнутое культом красоты, гармонии. Великолепная музыка, отточенная рафинированная кинематографическая техника, операторская работа, блистательная игра Дирка Богарда, по-моему, вне сомнения. Но трагизм ситуации меня лично не тронул. Я — упаси бог — не хочу быть пуристом и в еще меньшей степени навязывать кому бы то ни было свое личное восприятие, однако, мне кажется, выдающийся режиссер стремился убедить зрителя, что красота — всегда красота, она совершенно самоцельна. Может быть, потому существо конфликта меня и не тронуло, переживания героя оставили холодным, я наблюдал за ними как бы со стороны, совершенно не сопереживая и, говоря откровенно, несколько досадуя. Ибо мы знаем и любим Висконти как великолепного художника, чуткого к духовным движениям эпохи, поставившего фильмы, оплодотворенные большой общественной идеей. Хочется надеяться, что он не раз еще порадует нас произведениями, подобными «Рокко и его братьям» и «Гибели богов»...

Не секрет, что понятие «американское кино» связано у нас с представлением о той массовой голливудской продукции, которая, мягко говоря, никак не может вызывать приязни у мыслящего зрителя. Поэтому, мне кажется, весьма примечательной была на фестивале программа, которую привезли в Москву вопреки решению Госдепартамента кинематографисты США. Мы увидели, что в американском кино набирает силу прогрессивная тенденция, которая перед всем миром мужественно срывает покровы с язв Америки, не боится повернуть кинокамеру в сторону тупиков американского общества, отражает движение молодежи, ищущей выхода и отрицающей канонические «ценности» американского образа жизни.

Самое сильное впечатление произвел на меня «Маленький большой человек» А. Пенна, своего рода «антибоевик», который бросает вызов не только традициям американского общества, но и традициям американского кино.

В этой картине все «наоборот» и прежде всего — сама излюбленная Голливудом тема освоения Дикого Запада: это освоение показано не как героический подвиг пионеров, а как жестокое и кровавое насилие над беззащитными и свободолюбивыми индейцами. Пенн бесстрашно дегероизирует идолов, лжегероев, возведенных на пьедестал широко известными американцам фильмами. Генерал Кастер, голубой романтический герой старых картин Голливуда, превращается в фильме А. Пенна в то, чем он был на самом деле,— в кровавого маньяка. Режиссер блистатель-

но использует оригинальный прием — почти буквально повторяя кадры, например, популярного фильма 1942 года «Они умерли на своих постах», где Кастора играл Эрол Флинн, — сцену в палатке, нападение на дилижанс, бой, в котором Кастор гибнет. Для американского зрителя, полагаю, этот прием делает «наоборотность» фильма почти физически ощутимой!

А. Пенн последовательно развенчивает все идеологические стереотипы, которые десятилетиями прививал американцам Голливуд, — подчеркнутую религиозность героев, ходульную романтику ковбоев и пионеров, предприимчивость, которая в мгновение ока делала нищего миллионером...

И в то же время в «Маленьком большом человеке» есть мотивы, которые связывают его с другой прогрессивной традицией американского кинематографа, в частности — с «маленьким человеком» Чаплина (именно в этой традиции лепит своего героя Хоффман), с его благородством, наивностью, отзывчивостью, юмором.

Мне кажется, что фильм Пенна не только о прошлом Америки, но и о ее настоящем. Не хотел ли автор, изображая беззащитность свободолюбивых индейцев и расправу с ними завоевателей, вызвать у нас ассоциацию с современной бунтующей молодежью, ищущей иной жизни, иных устоев, с молодежью, которая знает, что́ отрицать, но в большинстве своем еще не знает, что утверждать?.. И нотки грусти и безнадежности, звучащие в ленте, наводят на мысль, что и сам автор не нашел еще ясного пути в завтра...

Подобным же настроением проникнут фильм Д. Хоппера «Беспечный ездок», который с пронзительной болью показывает, как мещанская Америка умеет травить и убивать людей только лишь за то, что они на нее не похожи...

С волнением ждал я встречи с новой работой ветерана английского кинематографа Д. Лина. И «Дочь Райана» не разочаровала меня. Это лента, достойная автора «Короткой встречи», «Больших надежд», «Моста через реку Квай». Действие картины развивается на фоне ирландского национального движения в годы первой мировой войны, и этот исторический фон перекликался в восприятии зрителей с теми событиями, которые происходят сегодня в Северной Ирландии. Хотя основная линия сюжета весьма банальна (традиционный любовный треугольник), Д. Лин сумел в ее рамках поставить ряд моральных и общественно-политических проблем, пристальное внимание к которым прослеживается во всем творчестве этого режиссера. В новом фильме его звучит и проклятие войне, коверкающей людей, и антимилитаристский тон, и уважение к борьбе против колониализма, и убежденность в непреходящей ценности настоящей любви, стойкости, честности. Удивительно впечатляют в ленте ирландская природа — суровое море, скалы — и картины скудного быта крестьян.

Лин, конечно, двойствен в своем отношении к революционной борьбе — глубоко сочувствуя ей, он остается в то же время противником насилия как такового, и это придает безысходность картине. Мне кажется, что финальная реплика священника — «Я не знаю, я ничего не знаю» (речь идет о том, кто прав, кто виноват) — выражает растерянность и самого автора «Дочери Райана», который не в силах найти правильный ответ на сложные вопросы сегодняшней жизни с позиций своего религиозного гуманизма.

Огорчен я был картинами, которые привезли французы. Большего можно было ждать и от М. Карне и от К. Лелюша — фильм последнего «Авантюрист», что называется, «мил», изобилует интересными кинонаходками, но, увы, отдан банальному гангстерскому сюжету.

Заканчивая эти краткие заметки, я хотел бы предупредить, что на фестивале смотрел фильмы избирательно, и потому, быть может, мои впечатления не совпадут с впечатлениями более «фанатических» зрителей. А оценки — с оценками киноведов. Но я всего лишь зритель. К тому же тешу себя мыслью, что и киноведы не всегда согласны друг с другом...

*Москва*

**А. Зимин, профессор, доктор исторических наук**

# Чтобы человек поднялся...

Начну с того, чем обычно принято заканчивать, — с критических замечаний: чего на фестивале не хватало? А не хватало, по-моему, разнообразия жанров. Среди картин, которые мне удалось посмотреть, была всего лишь одна-единственная, притом весьма посредственная комедия — «Жена священника» итальянского режиссера Дино Ризи, которую не спасала даже игра таких актеров, как София Лорен и Марчелло Мастроянни.

Общее же ощущение от VII фестиваля таково: тон на нем задавали фильмы, отражавшие сложный и противоречивый современный мир, в котором противоборствуют в самых острых формах силы прогресса и реакции, фильмы, ставящие — с разной степенью глубины и смелости — проблемы политические и социальные.

Среди таких картин немало подлинных удач, произведений большого искусства, выражающих тревогу художников, их боль за судьбы человечества, картин, чьи авторы стремятся найти путь к лучшему будущему. Конечно, мир сегодня далек от патриархальной идиллии. И все же меня лично несколько раздражало обилие крови на экране.

И еще. В жизни, как известно, трагическое и веселое, смех и печаль — рядом. Большинство же мастеров кинематографа, представивших свои работы в Москве, словно забыли об этом. Словно утеряли старое и прекрасное умение оттенять горе радостью. Когда в кино нагнетаются страшные и тяжкие события, зритель обязательно должен получить передышку. Иначе перестаешь воспринимать, а воспринимая, осмысливать.

Исключением для меня был «Маленький большой человек» А. Пенна, одна из самых впечатляющих картин фестиваля. Актер Д. Хоффман, прирожденный комик, вел свою роль так, что сумел найти в драме жизнеутверждающие моменты. Благодаря этому трагическую историю гибели индейского племени можно было смотреть. В противном случае, кажется мне, она была бы невыносима для человеческого сердца. Тем более невыносима, что все происходящее в ней — отнюдь не плод творческой фантазии сценаристов и постановщика...

Мы видели немало фильмов «про индейцев», где они в лучшем случае были атрибутами экзотики, а в худшем — носителями зла, которое побеждали белые супермены. В фильме А. Пенна мы, быть может, впервые увидели подлинную жизнь этого народа. Сопоставление мира белых с их продажной любовью и мира коренных жителей Америки, для которых самое интимное в отношениях мужчины и женщины так естественно и чисто, — это сопоставление, тоже естественное и ненавязчивое, вселяет в нас ободряющее ощущение: преимущество в мощи не всегда есть преимущество нравственное!

Вообще американские режиссеры, приехавшие в Москву вопреки решению Госдепартамента о неучастии США в Московском фестивале, привезли очень интересную программу. Из семи картин, которые я видела, лишь одна — «Странствующий палач» — рассчитана и на коммерческий успех. Остальные были прежде всего социальны.. Так, фильм Х. Уэкслера «Холодным взором» для меня стал своеобразным продолжением картины О. Уэллса «Гражданин Кейн». Трагичен главный герой, талантливый молодой телекорреспондент, которого волнуют процессы, происходящие в «больном обществе» сегодняшней Америки, который многое видит, хотя и не может высказаться, ибо его боссам нужно совсем иное. Самое страшное в этой ленте — табло, которое, словно число голов в футбольном матче, показывает количество убитых и раненых среди участников студенческих волнений. Табло, разжигающее вокруг человеческой крови спортивный азарт!..

И такое же табло в картине С. Поллака «Загнанных лошадей ведь тоже пристреливают, не так ли?»: оно оперативно сообщает — сколько пар выбыло из состязания, сколько осталось... Снова спортивные страсти. Когда смотришь «Лошадей», как их кратко называли на фестивальном жаргоне, поражают

проявляемая героями фильма нечеловеческая выдержка, выносливость, сила, энергия. Но тотчас задаешь себе вопрос: а во имя чего?

Я поймала себя на мысли, что жестоко наказала бы тех, кто устраивает подобные состязания. И — тотчас очнулась: это, во-первых, кино, это, во-вторых, Соединенные Штаты...

Большое впечатление произвела на меня картина С. Креймера «Благослови зверей и детей», пронизанная любовью к детям и к «братьям нашим меньшим», словно бы перекликающаяся с традицией нашего искусства, у которого одним из пробных камней для оценки человека всегда было его отношение к природе, ко всему живому.

Вскоре после фестиваля печать сообщила, что Стэнли Креймер на пресс-конференции резко критиковал Госдепартамент за то, что кинопромышленность США не участвовала официально в VII Московском фестивале. Креймер заявил, что такая позиция приносит вред прежде всего самой Америке.

Режиссер, конечно, прав. Но, как это ни парадоксально прозвучит, «прав» и Госдепартамент. По-своему прав. Ибо американские кинематографисты представили в Москве картины, которые с болью и горечью, тревогой и надеждой говорят правду о своей стране — ту правду, которая не по душе правящим кругам США...

Сильные, талантливые произведения показали японцы. «Под стук трамвайных колес» А. Куросавы — это, мне кажется, японский вариант горьковского «На дне», со стремлением решить ту же проблему «утешительства»... По Куросаве, бедняки обретают разнообразие жизни, которого у них нет наяву, в иллюзиях. Только в иллюзорном мире, который они создали для себя сами, счастливы герой картины и его маленький сын — в мире, где они строят себе дом и вольны выбирать по собственному вкусу его стиль...

И все же меня огорчила позиция выдающегося японского режиссера: есть у него некий оттенок смакования «дна», бездумного приятия судьбы, романтики отчуждения от реальной жизни. И нет ничего в противовес. Ни одного счастливого человека!..

Мое личное мнение — новый фильм Куросавы не так силен, как «Красная борода» или «Расёмон», и тем не менее — это творение мощного таланта. В отличие от многих других лент каждый персонаж картины «Под стук трамвайных колес» остался у меня в памяти. Слепой, никогда не улыбающийся, с мертвым лицом... Девочка, которая покорно работает день и ночь, чтобы прокормить приемного отца — подлеца и паразита.

«Сегодня жить, умереть завтра» К. Синдо более, я сказала бы, реальный и земной фильм. Его социальность выражена четче и яснее, здесь бездействию героев Куросавы противопоставлен «человек действия» — страшного, кровавого действия. Две ипостаси одного общества, где человек может стать одновременно палачом и жертвой...

«Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани напоминает мне «Холодным взором» — та же манера, которую я назвала бы «газетным кино». Привлекают цельность авторской позиции, гневное неприятие мафии — одной из самых реакционных сил современной Италии. Но слишком много текста, как в первые годы звукового кино. Если К. Синдо умеет безошибочно воздействовать на чувства зрителя, что первостепенно важно в искусстве, то итальянская картина-лауреат прежде всего адресована не сердцу, а уму.

Одним из самых светлых, оптимистических впечатлений фестиваля стала для меня чехословацкая картина «Я опять прыгаю по лужам». Тонкое, с великолепным чувством меры сочетание серьезного и мягкого лирического юмора, проникновение в детскую душу, вера в силы и мужество маленького человека, актерские работы — все привлекает в этом произведении. И так притягательна мысль чехословацких художников: что бы ни случилось — в силах человека снова «оказаться на коне»!

Именно это — верят авторы фильма — нужно их зрителю: человек поднимется...

И, наконец, о третьем фильме, получившем Золотой приз, — о картине Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной».

Я слежу за кинопрессой и знаю, как давно и упорно дискутируется проблема национального в кино, обсуждается, что именно придает фильму национальное своеобразие. «Белая птица» для меня, зрителя, яркий — в самом прямом смысле слова — пример подлинно национального, украинского в киноискусстве. Исторически значительный сюжет, события, взятые на переломе истории, точный и сочный, лаконичный и одновременно обобщающий язык, поэтический глаз режиссера, талант актеров — все делает картину Юрия Ильенко примечательным произведением советского кинематографа.

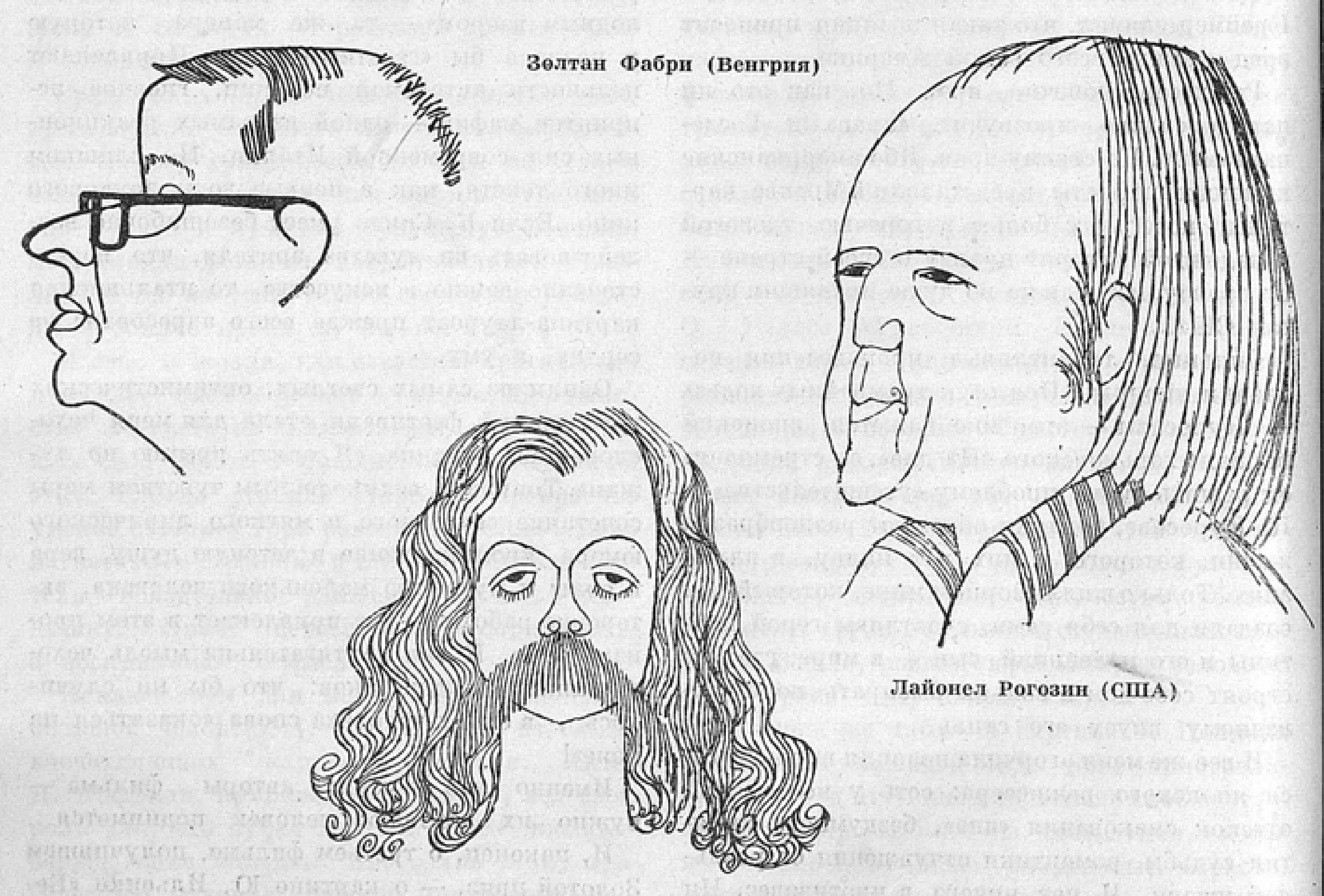
Особенно сильно подействовала на меня операторская работа. Цветовое решение своеобразно и очень выразительно. О нем уже нельзя говорить просто как об одном из элементов ленты. Цвет становится здесь неотъемлемой важной частью самой драматургии, одним из главных средств воздействия на зрителя. Видимо, эта тенденция пробивает себе дорогу — интересная попытка создания «драматургии цвета» есть и в кубинском фильме «Дни воды».

...Фестиваль позади. Позади часы и часы перед экраном, ощущение праздника, стремление увидеть все, пробиться в самые «труднодоступные» кинозалы.

VII Московский фестиваль позади. Время готовиться к Московскому VIII...

*Таллин* **В. Калда,** экономист

# О фестивале с улыбкой

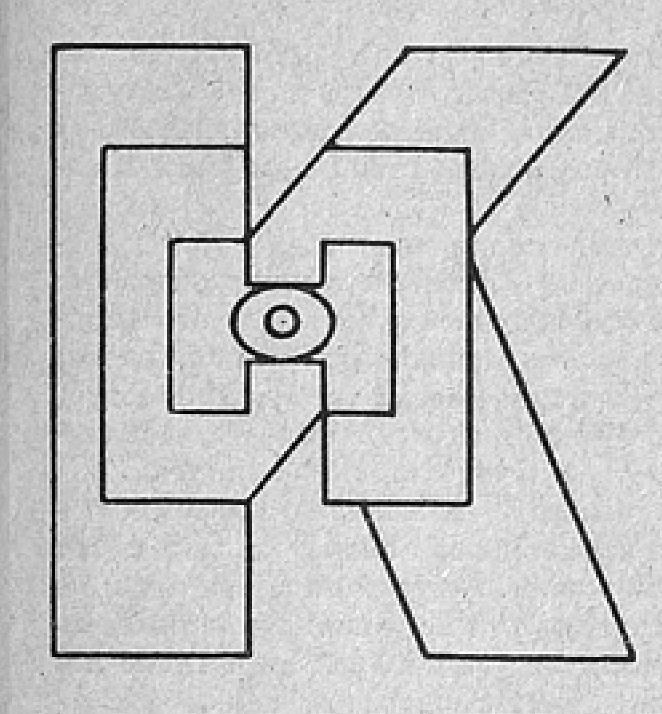


Золтан Фабри (Венгрия)

Лайонел Рогозин (США)

Армандо Роблес Годой (Перу)

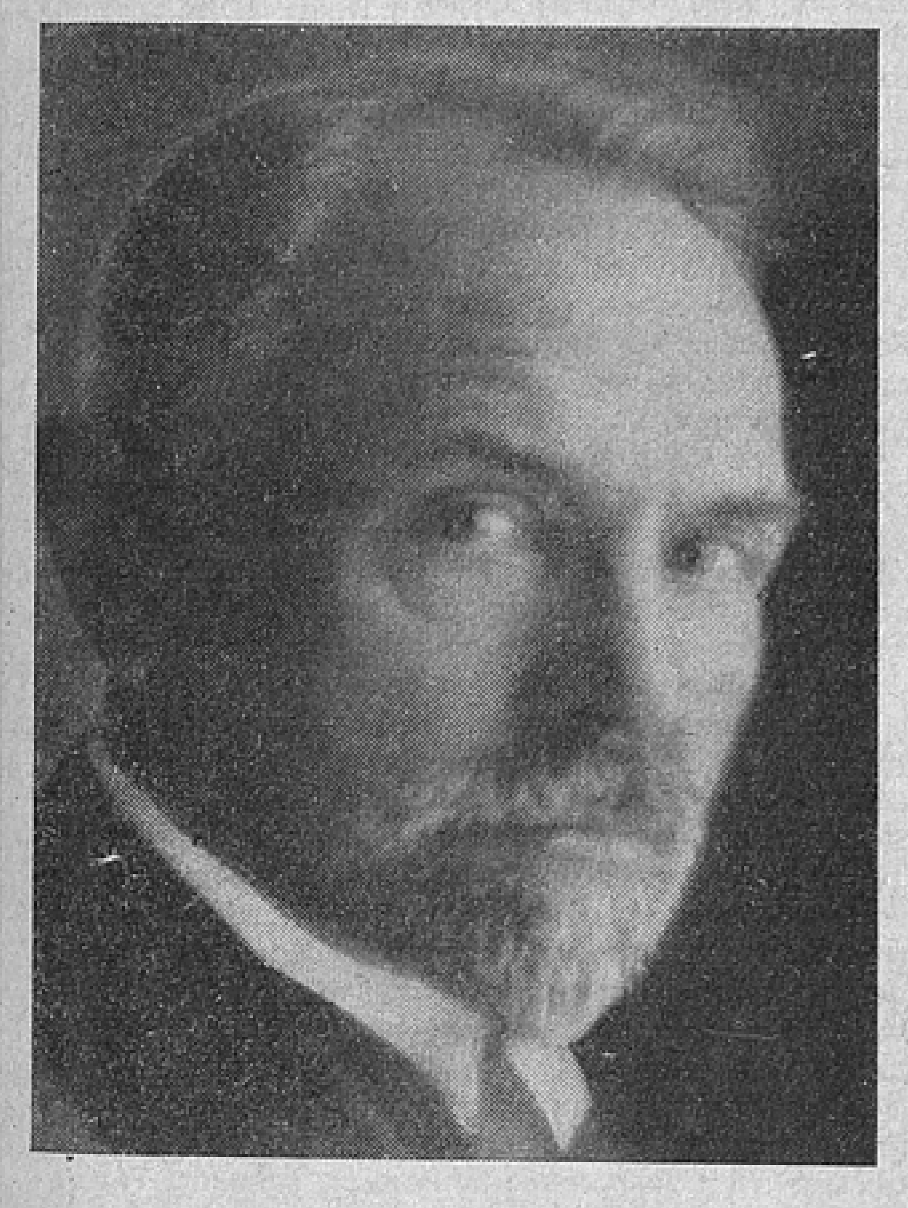
*Дружеские шаржи В. Карпчкина*



## Сценарий

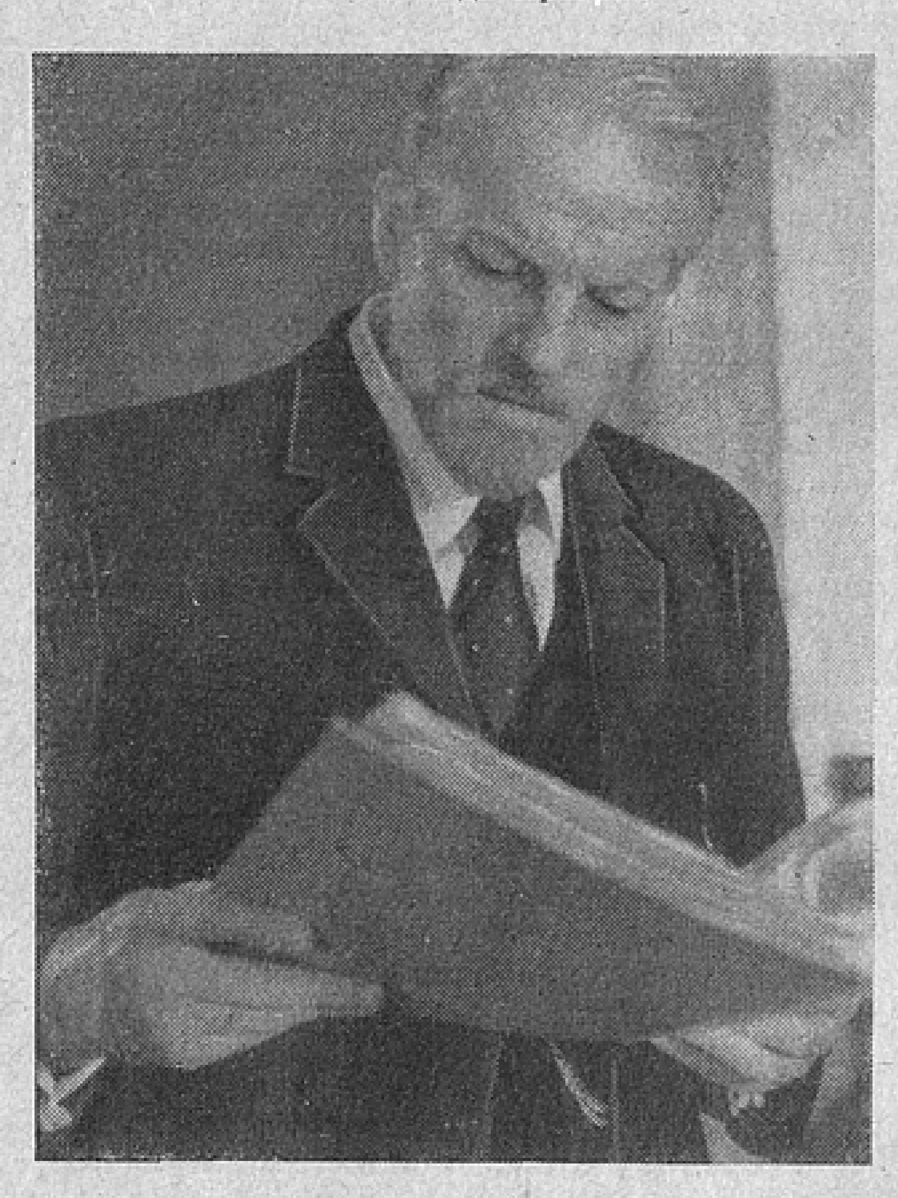
*Борис Добродеев*

# Невыдуманные истории из жизни Леонида Красина



Л. Б. Красин. Последние годы жизни

Артист В. Бурхарт в роли Л. Б. Красина в фильме «Невыдуманные истории из жизни Леонида Красина»



В Леониде Красине гармонично соединялись два начала, присущие лучшим представителям ленинской гвардии, — революционная работа по разрушению старого общества была для него таким же творчеством, как и создание нового, социалистического строя.

Организатор и руководитель боевых рабочих дружин и строитель крупных электростанций, расчетливый, неуловимый директор предприятий фирмы «Сименс—Шуккерт» в России, «министр финансов» подпольной партии большевиков и строгий инженер-администратор на крупных заводах...

В революционную работу Красин вносил инженерную точность, максимум организованности и целенаправленности, не терпел дилетантства, вспышкопускательства.

Отважный и осторожный, безукоризненно элегантный джентльмен и отчаянно решительный боевик, сопредседатель Ленина на III съезде партии большевиков и высоко ценимый капиталистами человек дела, руководитель крупных промышленных предприятий — такова «загадка Красина», непонятная и не разгаданная теми, кто представляет себе революционеров как мастеров хаоса и бессмысленного разрушения.

Нечего и говорить, что такие, с позволения сказать, «теории» в корне опровергаются всем мировым и русским революционным опытом.

Люди, окружавшие Ленина в гонимой и преследуемой большевистской партии, были людьми безграничной талантливости, глубочайшей духовности, людьми высокообразованными, прекрасными организаторами. Достаточно назвать имена Георгия Чичерина, Анатолия Луначарского, Глеба Кржижановского, Михаила Кедрова, Марии Андреевой, Михаила Покровского и многих-многих других. Все они стали на этот путь, вдохновленные идеей создания справедливого общественного строя — социализма, вдохновленные идеей революционного переустройства старого общества.

Среди революционеров, выкованных из особо прочного материала, который история так щедро отпускает революционным эпохам, был и Леонид Борисович Красин.

В сценарии Б. Добродеева восстановлены только некоторые страницы жизни замечательного человека. Автор исследует те черты эпохи, которые сформировали этот удивительный характер. Мы видим Красина в действии рядом с крупными людьми своего времени — смелым боевиком Камо и актрисой Комиссаржевской, великим Горьким и умным буржуа Саввой Морозовым.

В отношениях с этими людьми раскрываются различные грани сложного характера Красина, его умение точно и спокойно взвешивать на весах истории события и разумно направлять всякое дело с ювелирной точностью, относиться к этому делу как к искусству, наслаждаться деянием и щедро отдавать ему себя. Он был из породы людей, которые предпочитают год работать, чем десять лет беречь свою жизнь.

Красину случалось и ошибаться и отходить на время от партийной работы, но он всегда возвращался к Ленину. Владимир Ильич высоко ценил Красина, его выдающийся талант организатора, его серьезную деловитость, его такт и проникновенное понимание людей и обстановки, которые впоследствии переросли в талант дипломата.

На страницах сценария мы видим Красина в действии, в деле, которое он выполняет с присущими ему азартом и изяществом, упоением и целеустремленностью. Горький сказал о Красине, что вся жизнь для него была искусством. Сам Красин требовал от людей, его окружавших, чтобы они были не просто исполнителями воли партии, а художниками своего дела.

Вторая часть сценария посвящена Красину-дипломату. Это очень насыщенный и значительный период его замечательной жизни. Естественно, что тут многое осталось «за кадром». Мы не увидим Красина в трагические дни Бреста, не увидим, как он искусно вел поединок с чванливым Людендорфом, как он возглавил труднейшее дело боевого снабжения Красной Армии, как объединил силы ученых и инженеров на великое дело экономического возрождения России.

Для второй части сценария автор избрал те страницы жизни Красина, которые характеризуют его как одного из ярких представителей ленинской дипломатической школы. И здесь мы видим, как «работают» черты красинского характера, вылепленные долгими годами революционного подполья. Высокое революционное достоинство человека, за спиной которого великая страна Ленина, твердость и гибкость в отстаивании интересов республики на посту полномочного ее представителя в Париже и Лондоне, последовательное отстаивание монополии внешней торговли — вот материал, на котором построена вторая часть сценария. Автору удалось показать Красина рядом с теми, кто, казалось, вершил судьбы буржуазного мира 20-х годов, и читатель ощущает, как ускользает от этих капитанов буржуазной Европы возможность управлять и как масштабен Красин, как искусно он владеет оружием дипломатии. Это искусство высоко оценил Ленин. «Недавно, — говорил Ленин на II конгрессе Коминтерна,— когда Красин имел случай беседовать с Ллойд Джорджем, как представитель Российского советского правительства, на тему о долговых договорах, он наглядно выяснил ученым и политикам, вождям английского правительства, что если они рассчитывают и долги получить, то они в странном заблуждении находятся».

В сценарии мы видим, как все лучшие черты Красина проявляются во время драматической борьбы за сохранение и укрепление монополии внешней торговли. Красину пришлось выступить против далеко зашедших попыток открыть шлюзы для потока иностранных товаров и капиталов. В этой борьбе Красин был на стороне Ленина, и сражался он страстно, темпераментно, последовательно. «...безусловно прав Красин», — писал по этому поводу Ленин.

Е. ГОРОДЕЦКИЙ,
доктор исторических наук

Пожилой, но еще подтянутый человек в строгом костюме полувоенного образца входит в кабинет секретаря ВЦИК Авеля Енукидзе.

Отвечая кому-то по телефону, Авель пожимает руку вошедшему и жестом предлагает сесть. Потом кладет трубку на рычаг.

— Извини, что оторвал тебя от дел, но вот только что принято решение...

— Догадываюсь...

Авель берет лист с гербовой бумагой ВЦИК, поднимается с кресла и шутливо обращается к собеседнику:

— И ты встань... Очень важное решение. Мандат ВЦИК. Слушай. (*Читает.*) «Товарищ Красин уполномочивается для решения всех вопросов, связанных с предстоящим возобновлением торговых сношений... Он уполномочивается принимать единоличные решения от имени Российской Республики... Заключать всякого рода соглашения и договора, какие он найдет нужными и для Российской Республики приемлемыми...

Председатель ВЦИК М. Калинин...

Секретарь ВЦИК...— Авель улыбнулся и шутливо приложил руку к груди,— как видишь —...Енукидзе...»

Авель передает Красину мандат.

— Поздравляю, Леонид Борисович...

— Спасибо. Полномочия, конечно, высокие... Но будут ли они с нами разговаривать?.. Я ведь не дипломат...

Енукидзе улыбается:

— Вот если б меня послали — не знаю... А с тобой... С тобой, «Никитич», будут! Не сомневаюсь.

Авель пододвигает Красину толстую папку.

— Вот полюбопытствуй... Только что извлекли из архивов охранки... Читал — не мог оторваться...

И засмеялся.

Красин берет папку. На ее обложке царский герб, штампы охранного отделения и надпись:

«Дело Леонида Борисовича Красина («Никитич»)».

Авель посмеивается:

— Читай, читай... Это и была школа дипломатии. И ты ее давно прошел...

Красин заинтересованно листает дело.

— Оказывается, мои биографы из охранки были усерднее, чем я предполагал... Многое уже и позабылось... «Человек без тени»...

Красин перевернул еще одну страницу и остановился на трех своих фотографиях из полицейского досье: в фас, профиль и во весь рост.

Красин (*задумчиво*). Да, дела минувших дней...

Камера приближает фотографии — это совсем молодой Красин. И на них ложится надпись — название первой серии:

## «Человек без тени»

Старый Баку.

Не бутафорский, заново отстроенный студийными декораторами, а тот, что сохранился в кинокадрах и фотографиях... Город причудливых контрастов, город, где сошлись Восток и Запад, европейские кварталы и национальные предместья... Шумные базары... Молящиеся в мечети... Развозчики нефти... И респектабельная публика в городском саду. Афиша в витрине:

«Впервые в Баку выставка фотографов-любителей. Торжественное открытие в салоне книжного магазина Биеринга и Рааба в понедельник 1 ноября 1903 года».

И цокот копыт. Все ближе...

Через предупредительно распахнутые Биерингом двери в книжный салон входят моложавый жандармский полковник под руку с невысокой хрупкой дамой лет тридцати пяти.

В салоне, где уже собрался цвет бакинского общества, мгновенно наступает тишина.

— Господа! Несравненная Вера Федоровна Комиссаржевская соблаговолила посетить нашу скромную выставку...

И под аплодисменты присутствующих хозяин магазина господин Биеринг приглашает Комиссаржевскую первой пройти в зал.

...То была необычная выставка. Фотографии, развешанные по стенам, походили на кадры немой киноленты, открывавшей широкую панораму российской действительности.

Здесь смешалось все — быт, трагедии, курьезы... Это даже в подписях к снимкам:

«Приезд в Баку из Тавриза его шахиншахского высочества».

«Землетрясение в Шемахе. Жертвы грозной стихии».

«Группа каторжан на строительстве транссибирской железной дороги».

«Его величество государь император Николай Александрович на богослужении в Троице-Сергиевой Лавре».

«В голодный год на волжской пристани».

«Спортивная жизнь. Фут-бол. Отбитие мяча головой».

«Победительница праздника «Цветка хризантемы» — госпожа Кира Макарова. Первый приз за красоту».

Удивительные снимки... Но еще удивительнее лицо Комиссаржевской, ее глаза, которые ежесекундно меняются, ничего не могут скрыть — ни радость, ни боль, ни удивление, ни иронию.

И только неожиданный голос за спиной выводит ее из глубокой задумчивости:

— Жду вашего суда, Вера Федоровна!..

Жандармский полковник, привезший Комиссаржевскую на выставку, смиренно склонился перед ней.

— Осмелюсь признаться — перед вами мои... фотографические забавы... Вот...

На стене серия пейзажей под игривым названием: «Молниеносная смена настроений. Кавказские миниатюры»...

— О... Да вы, оказывается, лирик, господин Лавров?..— в глазах Комиссаржевской загорается смешинка.— Может, именно в этом ваше призвание?..

— Рад был бы... Да столько тягостных забот...— полковник спешит увести Веру Федоровну к другим фотографиям.

— А вот и наше чудо! Станция электрической силы. На Баиловом мысу... Грозятся скоро залить огнями весь Баку...

Вера Федоровна глянула мельком на снимки электростанции, строящейся на самом берегу Каспия.

И снова на фотографиях Россия — с ее горестями и заботами...

С ее буднями... И с ее праздниками...

Последними экспонатами на выставке были различные фотоаппараты того времени в виде больших и маленьких ящиков на треногах.

Комиссаржевская с любопытством осматривала их. Затем накрыла голову черной накидкой и заглянула в камеру.

И тут Биеринг предупредительно наклонился к Комиссаржевской.

— Вера Федоровна, устроители выставки очень просят запечатлеть ваше посещение... Для бакинцев...

— С удовольствием.

Биеринг и Лавров усадили Комиссаржевскую в кресло, а сами вместе с другими стали позади.

Вокруг собрались любопытные посетители. Пока фотограф суетился у камеры, Биеринг нашел в толпе нужного ему человека и почти незаметным движением указал ему на небольшую дверь в стене.

И человек (это был Красин) в знак понимания на секунду прикрыл глаза.

— Внимание! — торжествующе крикнул фотограф.— Фиксирую!

Вспыхнул магний. Раздались женские вскрики, аплодисменты.

Биеринг спросил:

— Не хотите ли немного отдохнуть, Вера Федоровна? Выпить чашечку чаю? Мой кабинет к вашим услугам...

Он указал рукой на дверь.

— Благодарю вас...

Оставшись одна в кабинете хозяина магазина, Комиссаржевская осмотрелась: строгая мебель из красного дерева. Картины на стенах. Кресла. Она подошла к трюмо. Любимым жестом — обеими руками — откинула назад пышные волосы, внимательно взглянула на себя: худое, тонкое лицо. Совершенно необычные глаза — смеющиеся и печальные.

Провела пальцами по тонким морщинкам в уголках рта и...

Раздался стук, и за ее спиной (она увидела это в зеркале) с противоположной стороны вдруг раскрылась дверь и появился молодой мужчина. Выразительное лицо его изящно обрамлено небольшой бородкой.

Комиссаржевская резко обернулась.

— Простите бога ради за бесцеремонность...— голос незнакомца серьезен, спокоен и даже чуточку весел.— Но опасался, что не представится другого случая... познакомиться с вами. Разрешите отрекомендоваться — Красин Леонид Борисович. Бывший петербуржец,— он вдруг усмехнулся.— Не раз аплодировал вам. Еще студентом. С галерки...

Комиссаржевская жестом пригласила нежданного гостя сесть.

Он продолжал:

— Я многое знаю о вас... от наших общих друзей...

Она смотрела на него изучающе и чуть недоверчиво:

— Кто же они?..

— Ну, скажем, Мария Федоровна Андреева, Гарин-Михайловский.

Комиссаржевская опустилась на кушетку.

Красин взглянул на нее прямо и строго.

— Позвольте быть вполне откровенным. Я знаю — вы сочувствуете революции... Вы могли бы нам снова помочь?..

Она усмехнулась:

— Ну и натиск!..— и, повеселев, продолжала: — Вот теперь, кажется, вспомнила!.. Мне же Михайловский о вас весьма увлеченно рассказывал... Что ж... Литературный портрет вполне соответствует оригиналу.

Глаза Красина тоже посмеивались.

— Знаю, знаю. Всякие романтические сказки. Не верьте... Я человек рассудочный, практический. Вот и сейчас... Пришел просить у вас помощи... Не для себя, разумеется, а для одной... Ну, назовем ее... «Ниной».

Комиссаржевская прервала:

— Я не любопытна...— и осведомилась лукаво: — «Нина» нуждается, очевидно, в средствах?..

— Да. И немалых... Не согласитесь ли вы выступить на благотворительном вечере? Скажем... в пользу Красного Креста? Вход для избранных. Билеты не дешевле 50 рублей.

Вера Федоровна, рассмеявшись, встает, идет к двери.

Красин. Согласны?..

Она останавливается.

— Но ведь вы уже все решили... И мне остается только подчиниться. Где мы устроим вечер?..

Леонид Борисович на момент задумался.

Из-за дверей доносился раскатистый смех.

Озорная улыбка появилась на губах Красина.

— А что если в доме полковника Лаврова? Он ведь в вас, кажется, души не чает?..

Лицо Веры Федоровны. Она стоит у рояля. Слова льются легко, музыкально...

...Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит,  
Летят за днями дни, и каждый час уносит  
Частицу бытия, а мы с тобой вдвоем  
Предполагаем жить — и, глядь, как раз умрем...

...В большой гостиной, где собралось избранное бакинское общество, стоит настороженная тишина. Слышен только певучий голос Комиссаржевской, похожий на звук виолончели... Трагический смысл стихов озарен каким-то глубоким личным чувством.

...На свете счастья нет, но есть покой и воля,  
Давно завидная мечтается мне доля —  
Давно усталый раб замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег...

Последний аккорд аккомпаниатора.

Тишина. Долгая, напряженная... И потом — шквал аплодисментов.

Только Красин в глубокой задумчивости все еще стоит у колонны, скрестив руки.

Веселый шепот Комиссаржевской выводит его из оцепенения:

— Вы здесь... мой повелитель?..

Из-за колонны сразу появляется хозяин дома полковник Лавров.

— Как, вы знакомы?! — он переводит насмешливый взгляд на Комиссаржевскую.— Надеюсь, Леонид Борисович не утаил от вас своей популярности в этом городе? Ведь это наш электрический бог... Помните станцию на Баиловом мысу?..

Комиссаржевская с непритворным интересом смотрит на Красина.

Кажется, ей открылось сейчас в нем что-то совсем новое.

— Вот как! Вы покажете мне свою электрическую новинку?..

— Буду счастлив, Вера Федоровна.

Со всех сторон их уже окружили гости, шумно выражая свой восторг Комиссаржевской.

Лавров взял Красина под руку, уводя в сторону.

— А ведь и я, Леонид Борисович, о вас наслышан... И не только от бакинских промышленников. От своего петербургского начальства.

Красин невозмутим.

Лавров (*как бы между прочим*). Вы ведь, если не ошибаюсь, под гласным надзором прежде состояли?..

— Да. После ссылки.

— Вот-вот... Кажется, тогда и произошел тот курьезнейший казус...

— Это какой же?..

— В июне девятисотого некий Красин уехал из Харькова в Москву. Но по дороге исчез... И, представляете, на целых три года!.. Пока мы тут, в Баку, не хватились...

Леонид Борисович рассмеялся.

— Неужели меня искали? И так долго?.. Я ведь имени своего не скрываю... Живу открыто... Вы же знаете?..

— Да. Но кто бы мог подумать, что вы, самый видный в Баку инженер... именно тот Красин?..

Лавров все еще крепко держит Леонида Борисовича под руку.

— Позвольте, однако, полюбопытствовать, господин Лавров,— голос Красина спокоен,— почему вас вдруг заинтересовало мое прошлое?..

— Вы просите о разрешении вам выезда в Петербург и Москву?.. Не так ли?..

— Да. Я подал прошение господину губернатору. А разве есть какие-нибудь сомнения?

— Ах, дорогой Леонид Борисович, все мы сомневаемся... Всю жизнь... А мне и сам бог велел...

Лавров раскланивается и уходит. Красин иронически смотрит ему вслед.

В окружении именитых гостей к Комиссаржевской торжественно приближается процессия во главе с Лавровым. В руках у него золотой поднос с грудой ассигнаций.

Полковник щелкнул каблуками.

— Сударыня!.. Вы не только гордость русского искусства... Вы добрая фея... Вы ангел... И всюду, где взмахнет ваше светлое крыло, люди становятся лучше, чище, великодушнее... Примите наш скромный дар... И распорядитесь им по своему усмотрению...

Старый Тифлис, как и Баку, возникает в редких кадрах кинолетописи и фотографиях. Они проведут нас от железнодорожной станции с надписью «Тифлисъ» через Головинский проспект.

Через бойкий базар с вездесущими уличными торговцами-зазывалами — «кинто».

Через узенькие улочки старого города с балконами, повисшими над Курой.

Мимо Метехского замка.

Вход в маленький духан украшен призывной надписью, выведенной затейливыми письменами:

«*Встречное провожание милогосоздания*».

На вывеске изображены дымящийся шашлык, рог с вином, гроздья винограда и мордочка маленького барашка, из глаз которого в три ручья текут слезы...

Красин и рыжеволосый мужчина невысокого роста входят в духан и направляются к отдельному «кабинету» за занавеской.

Из-за стола навстречу им поднимается молодцеватый кавказец в форме офицера. На лице Леонида Борисовича некоторое недоумение.

Заметив это, спутник Красина торжественно представляет сидящего за столом:

— Краса и гордость Кавказа...— и, чуть понизив голос, продолжает: — Скрывать не буду — имен у него много. Профессий и титулов тоже не счесть.

Офицер улыбается, протягивает руку:

— Камо.

Авель тут же поднимает бокал и предлагает:

— За ваш приезд в Тифлис, дорогой Леонид Борисович.

Выпили стоя. За занавеской, в духане, слышится негромкое пение.

— Как поют? — в голосе Камо гордость,

на момент он отодвинул занавеску. — Нигде так не поют! У нас один человек — это... просто человек... а двое — это уже хор. «Гунди».

За столом неподалеку сидят двое. Подперев лица руками, они неотрывно смотрят друг на друга и поют.

Камо горячо убеждает Красина:

— Деньги отвозят в банк раз в неделю, всегда в пятницу. Уверяю вас, «экс» можно сделать и в Тифлисе... И в Кутаисе... — и весело добавил: — У меня, знаете, сколько идей?!

— А неудачное покушение на графа Воронцова-Дашкова... тоже ваша идея? Любите фейерверки? Как господа эсеры? А ведь это политического капитала нам не прибавит...

— Разве я за террор! — тихо сказал Камо и вдруг взорвался: — Но как же без жестокости?.. Как? Ведь борьба есть борьба!..

Он пристально взглянул в глаза Красину.

— А если нужно убрать провокатора? Или шпика?.. Не согласитесь?

Красин нахмурился.

— Соглашусь... Если, конечно, положение заставит. Но устраивать из убийства спектакль подло и противно... И запомните, если будем работать вместе — никакого бессмысленного риска. Да и экспроприации — это не лучший выход... Разве что по крайней необходимости.

Красин положил руку на ладонь Камо.

— Подумайте лучше о другом. После ареста Ладо Кецховели наши дела в Баку пошли хуже. Нужны новые люди, знакомые с типографским делом. Очень надежные.

Он переводит взгляд на Авеля.

— Вернемся в Баку, придется тебе, Авель, поселиться в мусульманской части города. Купишь дом. С подвалом обязательно. И будешь ты теперь не Енукидзе, а Лежава... Плохо, что ты холост, господин Лежава. Не солидно...— Он рассмеялся.— Даю тебе неделю срока. Женись или найди в Тифлисе «мамашу». Да построже... Мусульмане уважают послушных сыновей.

— Из двух вариантов выбираю второй! — живо откликнулся Авель.— Пусть меня лучше «усыновят»...

Он лукаво посмотрел на Красина.

— А ты-то сам? Ведь тебе уже тридцать два? Критический возраст для холостяка...

Красин (*полушутя, полусерьезно*). У меня особый случай...

Выпили. Камо подхватил песню, которая все время слышалась за занавеской в духане.

Авель придвинулся к Леониду Борисовичу, спросил негромко:

— Сколько лет как вы расстались с Любой?

— Десять. Скоро...

— Что-нибудь слышно о ней?

Красин пожал плечами:

— Живет за границей. С мужем...

— Не забыл?

— Не знаю...

— Не забыл!..— уверенно сказал Авель и неожиданно громко подхватил песню Камо.

Их дуэт похож то на жалобу, то на спор, то на объяснение в любви.

Красин смотрит на них, улыбается, а сам думает о чем-то своем, далеком...

Голоса Авеля и Камо на момент умолкли, но мелодия не погасла, ее подхватили вдруг люди, сидевшие по соседству, за занавесками, повели дальше...

Песня захватила весь духан...

Улочки старого Баку.

...Фаэтон остановился возле приземистого здания с вывеской «Орор».

Чуть пониже витиеватым шрифтом выведено: «Типография г-на С. Ованесьянца в г. Баку. Изготовление афиш, всевозможных объявлений, визитных карточек и проч.».

Авель Енукидзе, соскочив с подножки, направился к типографии. За ним не спеша шел Камо, выглядевший на этот раз преуспевающим чиновником.

Звякнул колокольчик входной двери.

За конторкой сам хозяин Саркис Ованесьянц — дородный низенький мужчина с длинными усами и мясистым носом.

— Добро пожаловать, господин Лежава! — приветствует он Авеля. — Добро пожаловать!..

Ованесьянц удивленно смотрит на Камо.

— Петросьянц? А ты откуда?

Камо плутовато сощурился.

— Не забыл?.. — оглядел помещение.— А он молодец! Далеко пошел! Одна вывеска чего стоит — «Орор»!

— Как наш заказ? — осведомляется Авель.

— Не беспокойтесь! Саркис еще никого не подводил! — Ованесьянц эффектным жестом отдергивает позади себя занавеску.— Пожалуйста!

Позади конторки стоит небольшой багажный ящик с почтовыми штемпелями и иностранными надписями.

— Через все таможни провез. Всем платил...

Камо подошел поближе. Присел на корточки. Стал внимательно осматривать багаж. Несколько досок заколочены наспех. Видны погнутые гвозди.

Ованесьянц за конторкой вдруг засуетился. Извлек откуда-то графин с вином, поспешно разлил по стаканчикам.

— С удачной вас покупкой, господа! Ох и досталась она бедному Саркису! Но слово есть слово...

Камо еще раз оглядел багажный ящик, протянул руку за стаканчиком вина, пригубил и неожиданно сморщился.

— Фу! Какая кислятина! Ты что,— обратился он к Саркису,— как раньше, в своем тифлисском духане, водой разбавляешь?

Саркис надулся, как индюк.

— Зачем обижаешь?

Камо невозмутимо ставит стаканчик на конторку и, подцепив мизинцем одну из планок багажного ящика, слегка отодвигает ее.

— Ой, Саркис... Совсем ты не меняешься... Разве не понятно, что немцы так никогда не отправят такой дорогой товар?..

Он уверенно отрывает доску и подзывает Авеля:

— И это новый станок?.. А?.. Да ему сто лет!.. Это твой дедушка, Саркис!

Саркис становится пунцовым, бросается к конторке. Тычет Камо какую-то бумагу.

— Смотри, если не веришь! По этой квитанции получал... Печать видишь? А если на таможне надули — что делать? В полицию идти?.. — глазки Саркиса хитро поблескивают.

— Конечно! — Авель невозмутим.— Обратитесь к властям. Пусть проверят.

— Но...— Ованесьянц растерян, хотя все еще пытается выпутаться,— не хочу вас подвести.

Камо соболезнующе похлопал хозяина по плечу.

— Бедный Саркис... Ты думал, мы не в ладах с полицией? А тебе известно, что господин Лежава лично знаком с губернатором?!

Ованесьянц совершенно сбит с толку, но все еще подозрительно взирает на обоих.

Тогда Авель извлекает портмоне и спокойно кладет на конторку бумагу с гербовой печатью.

— Я открываю в Баку новую типографию... Вот разрешение его превосходительства... Надеюсь, вы не боитесь конкуренции, господин Ованесьянц?..

А Камо добавляет почти ласково:

— Может, нам самим обратиться в полицию, Саркис?

— Зачем? — покорно бормочет уничтоженный Ованесьянц.— Зачем?.. Сейчас пошлю на таможню. Проверим...

— А мы пока подождем... Гостями твоими будем, хорошо? — усмехается Камо и залпом выпивает весь стаканчик.— За твое здоровье, Саркис! А вино у тебя отличное...

Лошадь мотнула головой и остановилась. С телеги спрыгивает Камо. Навстречу ему из-под навеса выходят Красин и Енукидзе.

Камо. Здорово вы, Леонид Борисович, с этой бумагой придумали!

Красин. Подделать подпись губернатора — это еще не самое хитрое дело...

Он откидывает рогожу, гладит станок.

Авель. Маленький, но работает, как зверь: 1200 оттисков в час.

Леонид Борисович все еще придирчиво изучает станок. Потом спрашивает:

— А десять тысяч экземпляров осилим? Как обещали Владимиру Ильичу?

Авель утвердительно кивает.

Красин. Значит — заработаем на всю Россию.

И ему вдруг почудилось, что станок мелко-

мелко задрожал. Словно дрогнуло сердце: тук-тук... тук-тук...

Лицо Красина вдруг отодвинулось куда-то в сумрак подвала.

Камера наезжает на станок. Крупно — работающие детали и узлы. Они постепенно вытесняются из кадра, а наезд продолжается уже на станок, который стоит сегодня в зале музея — Музея истории революционного движения в Баку.

Аппарат стремительно наезжает на таблицу перед экспонатом:

«На этом станке в бакинской типографии «Нина» — самой крупной большевистской типографии России, в начале века печаталась ленинская «Искра». Отсюда она нелегально расходилась по всей стране».

Москва — начало нашего столетия. Она оживает перед нами (как перед этим Баку и Тифлис) в старых кинокадрах и фотографиях.

...Замоскворечье.

...Сводчатые трактиры, с половыми в белых рубашках.

...Барахолка на Сухаревке.

...Тихие церквушки с галками на крестах.

...Многобашенный Кремль.

Звонят колокола к всенощной, воют шарманки.

Кричат лотошники.

На Никольской улице у «Славянского базара» много извозчиков. Вот подъехал еще один и привез молодого пассажира.

В «Славянском базаре» народу как обычно полным-полно...

Красин отдал швейцару шубу, мимоходом глянул на себя в зеркало — модный костюм, высокий крахмальный воротничок, лакированные ботинки.

Навстречу ему спешит метрдотель.

— Меня ждет Алексей Максимович...

— Пожалуйте за мной...

Метрдотель, учтиво склонив голову, проводит Красина в отдельный кабинет.

Там из-за стола поднялся высокий, чуть сутуловатый мужчина в узкой суконной куртке, с большой копной волос.

— Пешков.

— Красин. Леонид Борисович... «Никитич».

С минуту они словно прощупывали друг друга глазами.

Затем Алексей Максимович рассмеялся удовлетворенно:

— Так вот вы какой?..

Он еще раз плутоватым взглядом окинул элегантную фигуру Красина.

— Признаться, другим вы мне представлялись.

— Каким же?

— Да вот сидел, фантазировал... «Никитич», «Никитич»... И вдруг... барин!

Красин рассмеялся.

— Боюсь, что вас ждут и другие разочарования. Я ведь существо весьма корыстное. Всегда и везде прошу денег и... никогда не отдаю. Такая уж у меня привычка.

— Задача у вас, конечно, трудная... Много ли требуется?

— Много... Пришла пора действовать!

— Хорошие слова.— Горький повеселел.— Не торопитесь, однако? А если кто убоится вашей скорости?..

— Что ж, останутся те, кто действительно с нами...

— Хватка у вас неплохая... Не устоит, думаю, Савва Тимофеевич. А впрочем... Морозов — мужик не простой. Вот увидите...

...Небрежно кивая коротко остриженной татарской головой в ответ на почтительные поклоны гостей и лакеев, Морозов проходит через зал в кабинет, где его поджидают Горький и Красин.

— Ждем тебя, Саввушка,— Алексей Максимович кивнул в сторону Красина:— Леонид Борисович. Я тебе уже рассказывал.

— Полагаю, лекций о марксовой теории читать не будете? — ухмыльнулся Савва.— Наслышан-с... Нет? Дело ваше считаю беспроигрышным... Однако, знаю, нуждаетесь в оборотах. Не так ли?..

Он весело откинулся на спинку стула.

— Позвольте, однако, полюбопытствовать, какая на этот раз сумма требуется?

— Чем больше, тем лучше...

Савва Тимофеевич вдруг умолк. Достал из кармана свои скверненькие старые часики, приложил к уху.

— Что-то ты поскушнел, Саввушка? — поддел его Горький.

Савва живо откликнулся:

— А вы лучше с Горького побольше берите, а то он извозчика нанимает за двугривенный, а на чай полтинник дает.— И уже серьезно продолжал: — Разговоры о моих миллионах — легенда... Основная владелица морозовских капиталов — моя матушка. Человек весьма самостоятельный. Мой личный доход с фабрики — тысяч шестьдесят. Но треть этой суммы уже давно не моя — стипендии, устройство побегов из ссылки... Красный Крест... Ну и...— он глянул на Горького,— наша общая радость — Художественный общедоступный театр...

Алексей Максимович посмеивался:

— Ты не слишком прибедняйся, фабрикант. Ведь это на разжигание классовой вражды просят...

— Тысяч двадцать... в год — устроит?..— спросил вдруг Морозов.

— Лучше двадцать четыре,— твердо ответил Красин.— И хорошо бы за несколько месяцев вперед...

— А именно?

— Ну, скажем... за пять?

— Подумаем...

Горький, с интересом наблюдавший за этим поединком, все посмеивался:

— Смотри, не прогадай... Революция — штука опасная... Она тебя первого по затылку огреть может... Что тогда?.. Отдашь свою фабрику добровольно?..

— Зачем? Фабрике всегда будет нужен хозяин. Раздам паи рабочим, заинтересую их прибылями...

— Че-пу-ха! Дурацкие бредни Роберта Оуэна.

— Не глупый-с был фабрикант...

Горький покрыл его басом:

— Но глупо кончил! Спиритизм!..

— Меня спиритизмом не возьмешь. Я старообрядец...

— Чудак...— Горькому уже было жалко его.— Да ты пойми... Революции фабрикант не нужен...

— Знаю, Алеша, знаю...— неожиданно грустно согласился Морозов.

— Так мало ли других дел? Организуй издательство, газету! Ты же умный человек...

Савва понурил голову.

— Кому нужен мой ум!.. Я не Дидро...

Усадив Горького на извозчика, Красин и Морозов пошли вдвоем. Савва взял Леонида Борисовича под руку.

— А теперь у меня к вам просьба... Наслышан я о вашем инженерном таланте. Переезжайте-ка в Москву. Будете в Орехово-Зуеве работать. У меня мануфактура — лучшая в Европе, а освещение как при царе Горохе... Может, что-нибудь новенькое сообразите, а?.. Насчет жалованья не беспокойтесь,— и тут же сконфузился.— Да вы не обижайтесь... Это я так...

Красин рассмеялся.

— Странный вы все-таки человек, Савва Тимофеевич...

— «Я странен? А не странен кто ж?»...— продекламировал Морозов.— Я ведь купец. Да еще с гнильцой. Не то что мой дед!.. Вот фигура! Родился крепостным. Умер фабрикантом. В молодости пешком бегал за товаром — из Орехова в Москву. А к старости — в атласной карете разъезжал. Деньги печатал фальшивые. А на них фабрики строил... Да часовни... Грехи замаливал... Чем не сюжет? Годится для Горького, а?..

— Пожалуй. Это ведь, можно сказать, история российской промышленности...

— Да... И моя родословная. Как тут не гордиться?..— Савва помрачнел.— Алексей Максимович уверяет, будто на Руси все богатые семьи в третьем поколении вырождаются.

Он остановился. Глянул на Красина.

— Я ведь из третьего...— И добавил, усмехаясь: — Вам это не грозит. На другом тесте замешаны.

Они медленно продолжают свой путь. Савва спросил негромко:

— Почему не женитесь? Народили бы кучу детей...

— В юности полагал, что не имею права... Я тогда ареста ждал. А там ссылка. Сибирь... Бог знает что...

— А любили?

— Любил...— он невесело усмехнулся...— Написал ей письмо. Убеждал не связывать свою судьбу с моей... Себя, наверное, больше убеждал.

— Как часто мы обкрадываем себя,— задумчиво сказал Савва.— Особенно смолоду. А я-то... Вообще всю жизнь... всю жизнь... Что?

Он поднял голову. Над куполами церкви с пронзительным криком кружились галки.

Красин вошел в парадное. В руках букет роз.

Поднялся на третий этаж. И каждая ступенька давалась все труднее. На площадке немного помедлил перед табличкой «Адвокат В. Ц. Окс», потом нажал кнопку звонка.

Дверь открыла горничная.

— Любовь Васильевна дома?

— Пожалуйте...

И тут же в прихожую вбежали два мальчугана и девочка — совсем кроха.

— Вы кто?.. Вы доктор?..— спросила она Красина очень серьезно.— А у меня горло уже не болит...

— Обманывает, обманывает,— радостно закричали в один голос братья.

Красин поднимает голову — в дверях прихожей статная моложавая женщина лет тридцати. Широкая русая коса, венком сложенная на голове, делает ее похожей на простую крестьянку.

В глазах растерянность и радость.

— Клаша! — женщина повернулась к горничной.— Уведи ребят...

Она протянула руку.

— Ну, здравствуй...

— Здравствуй, Люба...

Стояли молча. Долго. Не отрывая глаз друг от друга.

Потом перешли в гостиную. Любовь Васильевна набрасывает шаль на плечи, зябко поеживается.

— Давно ты в Москве?

— Уже год...

— А я вот... Меньше месяца... У мужа все дела за границей. Но я так рвалась домой...

— Ты не удивилась моему приходу?

— А ты не удивился, что я мать уже троих детей?..

— Я знал это... Я все о тебе знаю, Люба...

— Не думаю...

Красин помолчал.

— Я хочу тебя спросить... Когда-то у нас был уговор говорить друг другу только правду...

— Это было давно.

Любовь Васильевна незаметно переворачивает одну из фотографий, стоящих на рояле.

— Слишком давно, Леонид...

Красин, заметив ее жест, подходит и берет в руки фотографию.

— А у меня такой нет... Пропала при аресте в Казани... Помнишь?..

Она отвернулась к окну. Сказала с трудом:

— Когда ты прислал письмо... То самое... Я приехала к тебе. Сразу. Но тебя уже не было... В комнате — полный разгром... А на полу эта карточка...

Он подошел к ней, крепко обнял за плечи.

— Прости, что через столько лет... Но все же я прошу тебя... Очень прошу... Вернись ко мне...

В этот момент в комнату с радостными воплями неожиданно врываются дети, а за ними сконфуженная Клаша.

Братья пытаются настичь сестренку. Но когда это им почти удается, Красин, смеясь, рывком поднимает девочку и закидывает ее к себе на плечи.

И сразу — на весь экран — фотография: девочка на плечах у Леонида Борисовича, под руку с ним улыбающаяся Любовь Васильевна, а впереди два брата, два мальчугана. Семья.

Внизу под снимком графическая надпись: «Фотография А. И. Тательбаум. Москва».

А ниже чьей-то рукой приписано: «В день нашей свадьбы».

Огромные хоромы в старинном русском стиле. В высоком кресле, словно боярыня,— старуха Морозова.

За окнами цокот копыт по булыжной мостовой. Бравая солдатская песня. Зычная команда.

Савва вошел, как всегда несколько робея. Припал к руке матери.

— Ну, что? Доигрался? Умней всех хотел быть? — она по-монашески поджала губы.— Что ж они тебя не послушались? Бастуют ведь!.. И плевать им, что хозяин их с бунтовщиками якшается!..

Наступила тягостная пауза.

Только откуда-то из дальних комнат доносилось гнусавое пение.

Морозова тяжело вздохнула:

— Молебен вот заказала рогожским попам. О даровании победы над супостатами. На тебя-то надежда какая? На ветер хочешь пустить родителем нажитое?..

Савва досадливо поморщился:

— Все бы обошлось, матушка... Я уверен. Губернатор идиот! К чему было посылать на фабрику войска?.. Мне рабочие поверили бы... Пошел бы на уступки...

— Умен ты, да не по-нашему... На двух стульях хочешь усидеть? — гневно перебила его мать.— Русскому мужику острастка нужна... Он на ней вырос...

— Сами себя в пропасть толкаем. Сами... и не чувствуем...— вздохнул Савва.

— Все-то я чувствую. Совсем ты ума лишился. По миру хочешь всех нас пустить... Терпела я, терпела, да больше не могу. Один выход остался — забрать у тебя фабрику.

Савва стоял потрясенный.

— А как же я?.. Что... делать буду?..

— А лечиться!.. Лечиться тебе надо, голубчик. Поезжай куда-нибудь за границу. Деньжат я тебе ссужу... А уж эти твои антихристы... Да актеришки... Копейки им морозовской не видать!

Морозова протянула руку сыну, давая понять, что на этом аудиенция окончена.

Но Савва ничего не видел. Глаза его были бессмысленно устремлены в одну точку.

За стеной гудел хор.

Вечерело.

Красин окликнул проезжавшего лихача. Сел в легкие санки с медвежьей полстью. Серый рысак мотает головой, перебирает ногами в чулках.

— Поедем по Садовой... К Триумфальной!..

— Придется через Мясницкую, барин!.. На Сухаревке заслон...

Красин согласно махнул рукой, закутался в воротник. Задумался.

Возница на облучке ворчит:

— Бастуют, бастуют! А все одно... Как в Питере, на Дворцовой постреляют...

— Сейчас направо!— предупреждает Красин.

— Адресок бы точнее сказали, барин! — возница обижен. Седок попался неразговорчивый.

— Теперь потише поезжай...

Глаза Красина прикованы к одноэтажному особняку, который уже приближается, растет... И уже вслух: — Как свернем на Тверскую, остановишь сразу...

И вот он уже идет по Тверской пешком. Идет не спеша, с развальцей.

Тускло горят фонари. Неожиданно позади шепот:

— Леонид Борисович, Леонид Борисович!

Его обгоняет молодая женщина.

Красин, продолжая идти, удивленно скосил глаза:

— Наташа?!

— Немедленно возвращайтесь! — в голосе женщины крайняя тревога.— Дом Леонида Андреева окружен... Все, кто там,— в ловушке...

— Кого-нибудь еще успели предупредить?

— Нет. Все произошло так внезапно... Видно, провокатор...

Красин (*замедляя шаги*). Уходите, Наташа... Я все же хочу проверить...

— Я с вами... Так меньше будет подозрений...

— Ну, хорошо...

Наташа берет Красина под руку. Они неторопливо идут по другой стороне улицы, идут мимо небольшого одноэтажного дома. В окнах горит свет. У ворот полицейские, дворники. Из дома под охраной выводят арестованных, усаживают в пролетки.

Красин одними глазами, не поворачивая головы, следит за суетой у дома.

Потом он и Наташа не спеша сворачивают в переулок.

Красин (*сердито*). Черт! Девять из двенадцати... Значит, на свободе остались только три члена ЦК...

Он внезапно останавливается.

— Нужно немедленно предупредить всех, кого можно...

Наташа (*почти умоляюще*). Но вам нельзя оставаться в Москве, Леонид Борисович... Ни одного часа.

— Возможно, Наташа, возможно...

— Даже в России нельзя... Если они пронюхали...

Красин (*задумчиво*). Возможно. Но прежде нужно все сообщить Ленину.

Париж. Он возникает, как все города в нашем фильме, не в павильоне, не в декорациях, а в подлинной натуре... Таким, каким он был в начале XX столетия. Каким сохранился в кадрах первых киносъемок и на бесчисленных фотографиях...

Красин спиной к нам стоит у окна в номере парижской гостиницы на узенькой улочке в районе Сен-Жермен.

Из соседнего дома, с мансарды, ему улыбается, заплетая косицы, маленькая девочка. Она негромко мурлычет песенку, которую пел в ту весну весь Париж...

Красин, улыбаясь, спрашивает негромко кого-то позади себя:

— Ну как, готовы?..

В кресле у зеркала сидит Наташа. У ее ног — на коленях — молодой русоволосый мужчина. Издали это могло бы походить на пылкое объяснение в любви.

Однако молодой человек настроен деловито. Он старательно перематывает ногу женщины широким жгутом и сообщает удовлетворенно:

— Ну вот, Наташенька... Теперь вы хорошо заряженная бомба...

Подходит Красин, словно желая удостовериться в этом. Предупреждает:

— Не забудьте! Помимо бикфордова шнура в патронташе еще запалы... Три ряда. По пятьдесят штук... Так что остерегайтесь сильных толчков и...— он улыбается,— назойливых кавалеров... А вы, Николай Евгеньич, пылких поклонниц...— он обернулся к молодому мужчине.— Кстати, у Тюфекчиева все забрали?..

— И даже сверх того!..— весело откликается мужчина.— Смотрите!

Из патронташа, которым он обернут, Буренин быстро извлекает несколько запалов. Один из них случайно падает на пол. Раздается взрыв. Вся комната в пороховом дыму.

Из коридора осторожно постучали.

— Простите, месье,— на пороге стоит озабоченный гарсон.— Мне показалось...

Леонид Борисович улыбнулся.

— У вас есть дети?..

— Да, месье...— гарсон несколько озадачен.

— Хотите, я подарю вам эти бенгальские огни?

Гарсон понимающе рассмеялся и, извинившись, прикрыл дверь.

Красин иронически смотрит на сконфуженного Буренина.

— Ой, «Евгеньич»... После столь легкомысленного поступка я и не знаю, как вам доверить Наташу?.. А дорога нелегкая... До самой границы не прилечь... Двое суток... Да и потом...

Он перевел взгляд на Наташу.

— Где вы думаете спрятать остальное?..

— Как обычно...— Наташа указала на саквояж.

— Старо. Пронюхают.

Красин подошел к столу. Вытряхнул шоколад из большой кондитерской коробки и, осторожно уложив в нее моток бикфордова шнура, прикрыл ровным слоем конфет. Прикинул все на ладони.

— Ну вот... Давайте порепетируем... По вагону идет пограничный контроль. Дошла очередь до вас... Как вы себя чувствуете?

Наташа перекинула ногу на ногу и со скучающим видом, глядя в окно, раскрыла коробку.

— Хорошо. Ну а теперь у вас попросили документы?..

Наташа одной рукой раскрывает ридикюль, протягивая свой паспорт, другой небрежно достает конфету.

Красин внимательно следит за Наташей.

— Так... Так... Чуть капризнее. Как пристало избалованной женщине... Даже с оттенком некоторого раздражения... Только не переиграйте. У жандармов глаз наметанный...

Он притянул к себе Наташу и Евгеньича с шутливой опаской.

— Даже обнять не могу... Ну что ж... Ни пуха ни пера... — И сразу серьезно: — Помните, вы идете первыми. За вами другие... Если сорвется, все придется менять...

Хроника Патэ: Ницца в самом начале нашего века. Знаменитая набережная, вытянувшаяся вдоль моря. Пальмы. Виллы. Отели...

И моды тех лет... Праздная толпа.

У калитки небольшого дома, спрятавшегося в зелени платанов, стоит Красин.

— Я к господину Морозову...

— Месье Морозов никого не принимает... Он болен.

— Я врач из России.

И вдруг откуда-то сверху знакомый голос:

— Кого еще там нелегкая принесла?

Это выглядывает из окна заспанное, опухшее лицо Морозова. Прическа по-новому — на прямой пробор. Волосы совсем седые.

— Господи, Леонид Борисович!

Он спешит вниз по лестнице и, обняв Красина, ведет его на веранду, выходящую в сад.

— Сбежал вот... Спрятался... От опекунов. От недругов. И даже от друзей. А вы как узнали?..— И засмеялся.

Красин улыбался в усы.

— У меня свой секрет.

— А как вас теперь прикажете величать?..

— Зимин. Господин Зимин,— глаза Красина сдержанно улыбались.— Пришлось ехать сюда инкогнито... Всюду аресты... Меня только случай спас...

— Значит, опять запахло порохом!..

— Да... Дело идет к восстанию... Вот увидите — девятьсот пятый расколет Русь надвое... Или — или...

Савва плутовато скосился:

— Куда же мне бедному податься?.. Пришли звать на баррикады? — И помрачнел.— А я не могу. Не могу стрелять. Ни в кого...

Красин крепко сжал руку Морозова.

— Послушайте, Савва Тимофеевич... До сих пор вы были просто нашим другом... Но этого мало. Надо идти дальше.

— Нет. Для этого нужна вера. Другой характер... А я... мелкий рантье... Живу теперь на доходы от своего уральского имения и вообще... Смешно... Вы ведь не знаете... В молодости, в Германии, приват-доцентом был. Меня тогда химия околдовала... В профессора прочили...— Он вздохнул.— Жаль, на ногах вериги. Сомнения. Сомнения... И никто меня не смог избавить от них. Даже вы...

Помолчали.

— От Горького, от Марии Федоровны писем не привезли? Понимаю. Революцию, должно быть, делают... А вы небось денег пришли просить?.. Так?..

— Что ж скрывать... Действительно — очень нужны деньги... Оружие нужно...

— Значит, пожар все-таки раздуваете?.. Хотя... Может, это и к добру...

Вдали раздались оживленные голоса.

Савва встрепенулся.

— Это жена... Пойдемте-ка лучше отсюда...

...Красин и Савва прощались у калитки.

— Возьмите... Тут все, чем я еще располагаю. Это оформлено на имя Марии Федоровны Андреевой. Она знает, как нужно распорядиться. Да и вы тоже... Вас не учить...— он усмехнулся.— Не подведете? Революция — предприятие надежное?..

Красин крепко обнял Савву. Ушел... Уже совсем издали повернулся. Тот все еще стоял у калитки.

Надпись на стене солидного здания с колоннами на Большой Морской — «Общество электрического освещения».

Табличка на дверях в коридоре: «Заведую-

щий кабельной сетью Санкт-Петербурга инженер-технолог Л. Б. Красин».

В коридор входит Авель Енукидзе, открывает дверь в кабинет.

Увидев Авеля, Красин обращается к двум инженерам, склонившимся над чертежами:

— Извините, пожалуйста... У меня гость...

Инженеры уходят. Леонид Борисович обнимает Авеля.

В этот момент зазвонил телефон. Красин снял трубку.

— Добрый день, ваше превосходительство. Да-да... Уже приступили...

Он разговаривал с начальством свободно, уверенно, как равный с равным.

— Карьеру, значит, делаешь? — посмеиваясь, спросил Авель, когда разговор с начальством был окончен.

— А почему бы и нет?

Красин подвел Авеля к чертежной доске с какой-то схемой.

— Иногда, знаешь, забавные приходят в голову мысли... Смотри. Мы прокладываем электрический кабель по дну Невы... И я подумал: а что если для большей прочности отлить, скажем, чугунные муфты? Вот такие...

Он быстро набросал их форму на листе.

— Отличные муфты для подводного кабеля, а?.. Но главное... Это же,— он снизил голос,— оболочки... для ручных бомб... Вот сюда врезается пробка с отверстием для фитиля, припаивается ударный механизм.

Енукидзе даже крякнул от удовольствия.

Красин уверенно продолжал:

— Надо только все поставить на широкую ногу. Муфты будет заказывать Электрическое общество. На заводе «Парвиайнен». Тысячами. Чем больше, чем нахальнее, тем меньше подозрений...

Красин сложил чертеж и вернулся к столу.

— Спешить надо... Получил вот весточку от Горького... Москва бурлит...

Авель сел напротив. Спросил озабоченно:

— Ну, а что будем делать с капиталом нашего князя Дадиани?

Красин потер виски.

— Ума не приложу.

— Знаешь, по дороге к нему попутчик привязался: угости, говорит, стаканчиком кахетинского... Представляешь, если бы он знал, что в этом бурдюке?! — Авель на момент задумался.— Ой, Камо, ой, Камо... Отбить деньги у конвоя! На центральной площади Тифлиса! Да еще суметь привезти их сюда!

Леонид Борисович, не отвечая, смотрел в окно.

— Плохо, что номер каждой ассигнации известен полиции,— вздохнул Авель.

— С номерами что-нибудь придумаем, а вот где спрятать четверть миллиона? — Красин вдруг рассердился.—И вообще пора понять— на одних экспроприациях далеко не уедешь... Нужно искать другие пути!...

Красин встает, подходит к окну.

На площади виднеется металлическая будка. Одна из тех трансформаторных будок, какие были в ту пору еще в диковинку, с гипнотизирующей надписью «Смертельно!».

Леонид Борисович обернулся. На лице вдруг озорная улыбка.

— Ну, ладно... Придется князю Дадиани на недельку устроиться к нам монтером. А тебе — пойти в техники-смотрители...

Снова зазвонил телефон. Красин снял трубку.

— Слушаю... Нет, Люба, не успел!.. Что?!

Красин все еще продолжал держать трубку, а другой рукой быстро залистал газету, лежащую на столе. Лицо его резко изменилось.

Потом медленно опустил трубку на рычаг. Сказал тихо:

— Савва застрелился...

Оба склонились над газетой. Читают.

Красин взрывается.

— Негодяи! Вот негодяи... Смакуют подробности... Пересказывают сплетни... И ни слова о том, что за человек ушел. Ни слова...

А в е л ь (*задумчиво*). Почему, почему он это сделал?

Красин отворачивается к окну. Пожимает плечами:

— Не знаю... Боялся, наверное... Своих мыслей, сомнений. Даже надежд... Революции боялся. И мечтал о ней. Вот ведь как бывает!..

...В фаэтоне трое — Красин в инженерном кителе, Авель и Камо в форме техников-смотрителей с железными ящичками для инструментов.

Камо. Значит, если берешь один провод в руки, то ничего?..

Красин. Ничего.

Камо. А если два сразу?..

Красин. Тогда...— он выразительно кивает в сторону трансформаторной будки, где изображен череп со скрещенными костями.

Фаэтон останавливается. Леонид Борисович остается в экипаже, а Камо и Авель, надев резиновые перчатки и захватив ящички, входят в будку. Быстро переложив пачки ассигнаций из своих ящиков в специальные мешочки, запрятывают их подальше. Вышли, тщательно заперев за собой железную дверь.

Потом подъехали к будке на Фонтанке, возле самого полицейского управления.

Прогуливавшийся неподалеку городовой козырнул Красину, как хорошему знакомому.

— Ну, как? — спросил Леонид Борисович у городового.— Электричество у вас сегодня не гасло?..

— Никак нет, господин заведующий!

Он сочувственно покосился в сторону Авеля и Камо, исчезнувших снова за железными дверями трансформаторной будки.

— А видать, работенка у них не сладкая?

Красин согласно кивнул.

— Может ведь и шарахнуть? — с опаской спросил городовой выходившего из будки Камо.

— Может, еще как...— невозмутимо подтвердил тот.

В этот вечер Камо и Буренин сидели на веранде на даче под Петербургом.

Стол весь в красках, пузырьках с тушью... Здесь «колдует» Наташа, изучающая под микроскопом ассигнации, добытые в тифлисском «эксе».

Камо снова почти неузнаваем — щеголеватый офицер-кавказец в черкеске с газырями и с золотым кинжалом. На плечах флигель-адъютантские погоны, на пальце — огромный бриллиант.

Он с неподдельным интересом наблюдает, как тонкое перо Наташи с артистической ловкостью превращает «шестерку» на ассигнации в «восьмерку», «девятку» — в «двойку»... Цифры на глазах меняются.

Наташа сердится:

— А еще князь!.. Не мог сразу за границу переправить да положить в какой-нибудь банк. На свой счет...

— Понимаешь, не успел. Жизнь такая — деньги в моих руках не задерживаются... Сколько бы их не было... Ты скажи еще спасибо, что крупные ассигнации достались. Пятисотки... А если бы рубли?..

— Узнаю светлейшего князя Дадиани... Ну, конечно, где интересные женщины, там и он...— это входит Красин.

— Зачем обижаешь? — Камо подхватывает игру.— У меня серьезные намерения... Самые серьезные...

Красин взял одну из исправленных ассигнаций и стал рассматривать.

Наташа. Ну как?

Красин в восхищении разводит руками.

Камо усаживается на корточки перед Красиным?

— Как дела, «Никитич»?

Красин опускается на ступеньки крыльца рядом.

— В Москве плохо... Пресня пока еще держится... Но...— он вздохнул.— Странно... Раньше я думал, что самое трудное — это поднять людей на баррикады. А оказывается, куда тяжелее покинуть их...

Камо подсел рядом.

— Неужели и вам придется уйти в подполье?

— Не знаю... Но, видно, подбираются... Третий обыск на квартире... Люба совсем издергана.

— Может, действительно исчезнуть? На время?

— Нет! — Красин весело ударил Камо по колену.— Сколько лет я дурачу их.

— А что мы сделаем с деньгами, а? — Камо придвинулся ближе.— Может, закупим

опять несколько типографских машин за границей?

— Насчет денег еще ничего не известно! — строго вмешалась Наташа.— Как у меня еще получится...

— Непременно получится!.. Не может не получиться... Эти нежные руки загримируют каждую ассигнацию!.. Каждую!..

Камо приподнялся и поцеловал Наташе руку.

— Ну вот! — гневно обернулась она.— По вашей милости, князь, пропало целых пятьсот рублей... Вместо восьмерки получилась какая-то уродина!.. Смотрите!..

— Зачем расстраиваешься? — искренне удивился Камо.— Надо будет, достану еще... Чего бы ни стоило... А эту...

Он зажег спичку и поднес ее к испорченной ассигнации.

— Постой-ка, может, оставить. На память?..

Красин встал, и несчастливая ассигнация застыла у него в руке.

Стоп-кадр.

Камера отъезжает от пятисотки, и мы видим, что она лежит на стенде под стеклом в одном из залов Музея Октябрьской революции в Ленинграде.

Те же знакомые цифры, а ниже пояснение: «Эта царская ассигнация — из 250 тысяч рублей, экспроприированных Камо в Тифлисском банке на нужды революции, была спрятана в бутылку и закопана на даче в финском селении Ахи-Ярви. В 1934 году Н. Е. Буренин отыскал ее и передал в дар Музею Октябрьской революции в Ленинграде».

Выборгская тюрьма.

Надзиратель пропускает во двор жандармского полковника. Красин прогуливается по тюремному двору.

— Простите... что нарушил ваше уединение... Мне нужно поговорить с вами. В приватном порядке... Полковник Уранов.

— Милости прошу. Пристраивайтесь!..

Уранов не принимает этого тона. Он серьезен. Даже почему-то печален.

— Мне поручено ваше дело.

— Весьма сочувствую... Чем могу быть полезен?

— Прежде всего чистая формальность. Ряд уточнений. По материалам прежних допросов. Год рождения, если не ошибаюсь, 1870-й?

— Да.

Уранов продолжает скороговоркой:

— Отец дворянин. Мать из крестьян. Родился в Кургане. Православный.

— Совершенно справедливо,— кивает Красин и продолжает уже сам, в том же «телеграфном» стиле: — Осенью 1887 года поступил в Петербургский технологический институт. Уволен за участие в студенческих беспорядках. Выслан в Казань...

— И...— улыбается Уранов,— опять Петербург?.. Ведь дирекция института к вам благоволила... ввиду «незаурядных способностей»? Не так ли? — Уранов тяжело вздыхает.— Но вы... вы, будучи призваны в армию, отказались от присяги государю императору.

— Да. Был такой грех... Вы все рассказываете безупречно точно, господин Уранов... Но должен вас огорчить... Дальше моя жизнь входит в иное русло и вряд ли представляет для вас какой-либо интерес...

— Вы уверены?

— Абсолютно...

Уранов подает знак надзирателю, и тот вкатывает во двор тюрьмы тележку.

Из-под рогожи видны ступни мертвеца. Уранов пронзительно смотрит на Красина.

— Для вас, конечно, это не неожиданность... Этот человек участвовал вчера в нападении на Выборгскую тюрьму... с целью вашего освобождения... Вы можете опознать его?..

Красин молчит. Потом подходит к тележке и приоткрывает рогожу. Долго смотрит на лицо покойного.

— Нет... Я не знал его... К сожалению...

Красин оборачивается. С трудом сдерживая гнев, обращается к полковнику Уранову:

— Прошу вас объяснить, что означает этот позорный спектакль?! На каком основании меня уже две недели держат в заключении? В чем меня подозревают?..

— Лично вы — вне подозрений, господин Красин...— Уранов на момент загадочно умолкает.— Но вот ваши двойники — «Никитич», а также «Зимин»... И, если не ошибаюсь, еще «Винтер»? Говорят, что один из них был своего рода подпольным «министром финансов» у большевиков?.. И даже «министром вооружения»... А другой — сопредседателем Владимира Ульянова на III партийном съезде?.. Кстати, вам известно, что «Старик»... то есть тот же Ульянов очень обеспокоен сейчас вашей судьбой?..

Красин выдерживает взгляд полковника и подчеркнуто корректно обращается к нему:

— Теперь позвольте задать ряд вопросов вам... Я задержан финскими властями? Не так ли?.. Значит, могу опираться на местное законодательство?..

— Да... Но вы арестованы в Куоккала по нашей просьбе... Поскольку предусмотрительно выехали из России...

Красин пожимает плечами.

— Я не мог подозревать, что, снимая дачу в пригороде Петербурга, числюсь у вас в бегах...— Резко останавливается. — Вам известно, что по законам княжества Финляндского меня могут здесь держать не более 30 дней?..

— Если не будет доказана ваша вина... Но могу сообщить вам в приватном порядке, что обвинительное заключение нами почти подготовлено... И скоро вас передадут русским властям... Поэтому любые чистосердечные признания...

— Благодарю вас, полковник, за приятную прогулку... Но мне уже пора...

Красин, поклонившись, направляется к дверям тюремного коридора.

Уранов минуту остолбенело смотрит ему вслед... Потом, резко повернувшись, шагает в глубь двора.

Но тут его останавливает голос Красина:

— Кстати, господин Уранов! Напомните, пожалуйста, начальнику тюрьмы, что 30 суток моего незаконного ареста истекают не 8, а 7 апреля... Ведь в марте 31 день!..

Уранов (*не оборачиваясь*). Боюсь, сударь, что вы изволите шутить с веревкой!..

...Кабинет директора департамента полиции Трусевича.

Хозяин кабинета — пожилой интеллигентного вида господин — просматривает объемистую папку.

— Я затребовал всю переписку по этому делу, полковник. Это какая-то Шехерезада...— голос Трусевича сух, лишен эмоций.— Вы-то сами просматривали эти рапорты?.. Ведь сколько лет пишут! И послушайте, что пишут?!

Он берет бумагу из папки и бесстрастно читает:

— «По имеющимся сведениям Леонид Красин за время проживания в Харькове замечается,— Трусевич делает особое ударение на этом слове,— в противоправительственной деятельности... И от таковой, по-видимому, не думает отрешаться»... «Не думает!»... Таково мнение полиции. А вот из этого же Харькова. Из жандармского управления: «Никаких неблагоприятных сведений в политическом отношении о Леониде Красине за отчетный период не получено». «Не получено!» Кому же прикажете верить?..

— Ваше превосходительство! — Лицо Уранова выражает неподдельную скорбь.— В Харькове не сложились отношения между жандармским управлением и полицией...

— А в Баку? Начальник жандармского управления полковник Лавров докладывает о своих опасениях полковнику Зубатову, а его коллега из губернского полицейского управления утверждает, что Красин безгрешен!.. И так целых восемь лет!

— Десять, ваше превосходительство!

— Вот, вот! Десять лет он водит всех за нос... Совершенно спокойно... Уверенно!.. Может, он и в самом деле — «человек без тени»? Говорят, это острота его собственного сочинения...

Уранов. Осмелюсь утверждать, ваше превосходительство... Красин — явление совершенно необычное в нашей практике. Высокое положение в обществе... Неподражаемый конспиратор. Ведь он единственный из ЦК большевиков ни одного дня не находился на нелегальном положении.

Трусевич. Вы имели сотни агентурных донесений! Но не сумели добыть ни одной улики!.. Ни одной!

Уранов вздыхает:

— Мы потерпели, ваше превосходительство, поражение в дуэли не с преступником, а с законом. Ведь у нас было всего 30 дней...

Трусевич снисходительно смотрит на Уранова.

— И десять лет... Не так ли?.. — Он ласково манит к себе полковника Уранова.— Полиция, не умеющая найти доводы, которые могли бы... убедить закон,— это уже не опора государства... Так-то, батенька... Читайте вот... Эк вас высекли...

Уранов берет из рук Трусевича бумагу с гербовой печатью и читает вслух:

— «Прокурор Санкт-Петербургской судебной палаты господин Корсак сообщает, что вследствие полного недостатка юридических данных требование финляндским властям о выдаче Красина предъявлено не будет».

Трусевич качает головой.

— Так-то... И могу вас еще обрадовать. По последним агентурным данным, Красин был в Париже гостем Ульянова... А теперь в Берлин перебрался...

Берлин. Начало века.

Город, увиденный кинорепортерами и фотографами... Деловой. Хмурый. Казарменно-унылый...

Бесконечная вереница прохожих на Унтер-ден-Линден...

Крикливые автомобили.

Надутые полицейские.

Слепой продавец газет на перекрестке. Новости... Новости 1910 года.

— Вы просите о свидании с русским больным? — спросил молодой врач, выходя в приемную навстречу Красину.

— Да!

— Вы его родственник?

Леонид Борисович молча кивнул.

— Он безнадежен. Не знаю, каковы преступления, из-за которых его хотят передать русским властям, но он болен... Очень болен... Симулировать такое безумие невозможно... Вырвать себе усы, выдержать адский холод!.. И эти уколы!..

Он еще раз оглядел Красина, словно желая удостовериться в его добропорядочности, и, не найдя ничего подозрительного, добавил:

— Вам будет тяжело его видеть...

...Это было похоже на свидание в тюрьме — решетка так же разделяла комнату на две половины, а вместо надзирателя в виде неусыпного стража — санитар в белом халате. Но он мог быть и шпиком.

— Камо! — тихо окликнул Красин.

— Зеркало!.. Зеркало есть?.. — быстро забормотал тот, подходя к решетке и явно не узнавая посетителя.— Хочу знать, кто я? Кто?

Красин порылся в портмоне и вынул маленькое зеркальце.

Вцепившись руками в решетку, Камо жадно разглядывал себя. Щупал впалые небритые щеки, теребил лохматую голову. Глаза смотрели дико.

— Камо! — тихо позвал Красин.— Я уезжаю...

Камо забегал маленькими шажками по комнате. Потом вдруг рванулся назад, к решетке:

— Что вы все хотите от меня!.. Я продавец куриных яиц! Я шарманщик!.. Я бедный тифлисский кинто! Почему бомбы кидал? Потому, что у нас на Кавказе природа сумасшедшая — горы лезут в небо, реки убегают в горы!.. Над обрывом повис, понимаешь?

— Камо!..— Леониду Борисовичу стало не по себе.— Все друзья шлют тебе привет, и Авель, и «Евгеньич», и Наташа... И знаешь кто? Ильич...

Камо вдруг тихо засмеялся. Но из глаз его текли слезы.

Красин стоял потрясенный. Он не мог понять, больной или здоровый человек перед ним... А Камо все так же тихо смеялся и плакал...

Врач тихонько подтолкнул Красина к выходу.

Улыбаясь заученной улыбкой, молоденькая белокурая секретарша проводила Красина

в кабинет генерального директора фирмы «Симменс — Шуккерт».

В глубоком кожаном кресле буквально утопал маленький, щупленький, но еще очень бодрый старичок.

Он приподнялся, посмотрел на часы и пожал руку Красину с подчеркнутым дружелюбием.

— Вы очень точный человек... Почти немец...— глаза его смеялись.— Говорят, что мы, немцы, педанты...

Красин улыбнулся.

— Назовем это лучше... самодисциплиной.

— Ничего. Называйте все своими именами. Нашу нацию невозможно обидеть... Мы ведь великая нация. И очень уверены в себе...— Глаза его все смеялись.— Позвольте без длинных предисловий задать вам вопрос: согласились бы вы, учитывая ваши знания и опыт в области электротехники, занять место представителя нашей фирмы в одной из стран Европы?..

— Какую именно страну вы имеете в виду, господин генеральный директор?

Президент фирмы повернулся на вращающемся кресле к карте Европы, которая была вмонтирована в стену за его столом. Нажал кнопку.

Мгновенно в разных уголках карты зажглись маленькие электрические лампочки.

— Вот... Это филиалы «Симменс—Шуккерт». Репутация фирмы открывает нам широкие экономические возможности... Повсюду... Но на одну страну мы возлагаем особые надежды... Нам нужен управляющий компании в России.

Президент повернулся лицом к Красину.

— После двух лет вашей работы у нас совет директоров фирмы выдвинул вашу кандидатуру.

Красин молчит. Президент расценил это по-своему.

— Я, конечно, сожалею, господин Красин, что мы с таким опозданием предлагаем вам место, достойное вашей высокой репутации...

— Дело не в этом... Я просто опасаюсь, господин генеральный директор, что по ряду обстоятельств не смогу принять ваше предложение...

— О, эти обстоятельства нам известны...— президент чуть улыбнулся.— Я же сказал, что мы, немцы, педанты... и во всем... Рекомендуем вам, господин Красин, обратиться к русским властям, официальным ходатайством о возвращении на родину. Об остальном мы позаботимся сами.

В это время зазвонил хронометр, давая понять, что аудиенция окончена.

Президент встал и, пожимая руку Красину, улыбнулся.

— Надеюсь, в будущем вы не станете призывать к забастовкам?.. Хотя бы на наших предприятиях в России?..

Министр внутренних дел захлопнул папку.

— Что еще у вас?

Начальник канцелярии, очень интеллигентный человек в пенсне, заглянул в свою папку.

— Поступило прошение из Берлина от известного социал-демократического деятеля Красина...

— Прочтите!..

— «Его высокопревосходительству господину министру внутренних дел от инженера-технолога Красина.

В марте 1908 года я был арестован в Куоккале, куда приехал по обыкновению в воскресный день к своей семье... Факт моего ареста должен был создать для меня весьма ложное положение на службе... Это обстоятельство, а также расшатанное пережитыми потрясениями и тюремным заключением здоровье вынудили меня тогда же оставить службу в Электротехническом обществе...»

В этот момент дверь в кабинет приоткрывается и заглядывает чиновник для особых поручений.

— Простите, ваше высокопревосходительство... Прибыл господин Трусевич.

— Просите!

Входит Трусевич.

— Присаживайтесь, дорогой Виктор Станиславович. И послушайте. Весьма любопыт-

ное сочинение... Инженера Красина. Не забыли?..

Начальник канцелярии продолжает:

«Покорнейше прошу не отказать в зависящем распоряжении об устранении препятствий к свободному моему возвращению и проживанию в России... При этом позволю себе просить вас принять во внимание, что прежние годы моей жизни всецело протекли в продолжительной и непрерывной профессиональной работе, в чем ваше превосходительство в случае необходимости могли бы легко убедиться уже из одного моего послужного списка».

— Ну-с? — министр выразительно посмотрел на Трусевича.— Что думает департамент полиции?

— Полагаю, ваше высокопревосходительство, что список похождений инженера Красина и так слишком велик...

— У вас есть документы, на основании коих могла бы явиться формальная возможность воспрепятствовать ему въехать в Россию?..

— Увы, ваше высокопревосходительство... Именно поэтому он и ушел из наших рук.

— Как же прикажете отвечать? Допустить — хлопот не оберешься. Отказать — нет причин... А тут еще немецкая протекция... Звонили уже из посольства...

Трусевич нахмурился.

— Ну, что ж, ваше высокопревосходительство... Пусть возвращается. Пусть едет... Мы постараемся на этот раз доказать, что он человек отнюдь не без тени...

В сумерках Красин подходит к своему петербургскому дому.

По тротуару прохаживается господин в широкополой шляпе, в изысканно модном пальто.

Чем-то этот хлыщ с бакенбардами Красину не понравился, и он, по старой привычке, решил проверить свои подозрения — свернул в знакомый двор. Там сквозной проход.

Но когда Леонид Борисович вышел в другой переулок, он увидел, что фигура в модном пальто уверенно проследовала тем же путем.

Красин поспешно свернул в подворотню, обогнул маленький садик и уже с обратной стороны направился к своему дому.

Но загадочная фигура снова возникла перед его домом, как из-под земли...

— Разрешите прикурить?..

— Простите, не курю! — на ходу, не глядя, ответил Красин.

— Не куришь?.. Не пьешь?.. Друзей не признаешь?..

— Камо?!

А из парадного, широко раскрыв руки для объятий, шагнул навстречу Авель Енукидзе.

— Можно ли обнять управляющего германскими предприятиями в России?..

Они сидели в небольшой гостиной красинской квартиры, и Камо наигрывал на рояле что-то грустное, меланхолическое (это была вариация той самой песни, что пели они когда-то с Авелем вдвоем в тифлисском духане) и говорил:

— В общем все пришлось построить на симуляции...

— Ну а потом? — нетерпеливо спросила Любовь Васильевна.— Ты расскажешь наконец до конца?..

— Что потом?.. В Тифлисе меня почти не мучили... Видно, поверили немецким профессорам... Даже перевели из Метехской тюрьмы в больницу.

Пальцы его снова прикоснулись к клавишам, прошлись по ним...

— Это и помогло. Зашел как-то в туалет, перепилил кандалы, выбил раму и вниз к реке, по обрыву!.. Веревка только оказалась гнилой — упал...

— «Упал»...— сердито передразнил Авель.— Он сознание потерял! А потом еще Куру переплыл! Чуть не утонул!..

— Да разве об этом пришли мы говорить?!— возмутился вдруг Камо.

Красин усмехнулся.

— Ну, давайте выкладывайте... Только я, кажется, уж догадался, о чем пойдет речь...

Камо закрыл крышку рояля.

— Тем лучше... Надо выручать ребят на

юге... Если губернатор утвердит приговор, через две недели их загонят на каторгу! А там...

Любовь Васильевна вдруг резко поднимается.

— Не понимаю! Не понимаю!.. Это же самоубийство! С вас самих глаз не спускают!.. За Камо настоящая охота... Все затаились, ушли в себя... А вы... Вы все такие же... Дон-Кихоты...

Она махнула рукой и вышла из комнаты.

Все трое молчали. Всем было трудно продолжать разговор.

Потом Авель грустно спросил:

— Что с ней?

— Мы с ней уже давно этой темы не касаемся... Бессмысленно,— печально улыбнулся Леонид Борисович.— Ведь Люба просто жена, только жена. И мать... теперь уже шестерых детей...

— Нехорошо получилось... Ей-богу, нехорошо! — Камо сконфужен.

Красин решительно встает, подходит к письменному столу, разворачивает карту — старую карту Российской империи.

— Ну-ка, князь, показывай, где они?..

Авель усмехнулся:

— А ты, «Никитич», все такой же азартный...

Камо придвинулся к карте, провел пальцами на юг, к черноморскому побережью.

— Вот. Здесь.

— Охрана? — поинтересовался Красин.

— Четыре поста снаружи, три внутри... Стена каменная, типа крепостной. Выходит прямо к морю...

— Берег высокий? — быстро спросил Красин.

— Обрыв. Метров десять...

А Леонид Борисович, уже увлекшись, забрасывал и забрасывал его новыми вопросами:

— Кто имеет право доступа в помещение? Сигнализация? Имя, отчество начальника тюрьмы? Фотографии надзирателей?.. Адреса?.. Узнай все точно...

К столу, заинтересованный, приблизился Авель.

А что если с моря?..

— А потом куда? На баркасе далеко не уйдешь...

— Может, проверить грунт? — высказал предположение Камо.— Подкоп под тюремную баню, как на Таганке в девятьсот пятом... Помнишь? Под видом земляных работ?

Красин в свою очередь вопросительно взглянул на него.

— А если визит высокого начальства? — он хитро прищурился. — Чиновника для особых поручений при губернаторе? Сыграешь?..

Красин, Авель и Камо снова склонились над картой.

И сразу застучал телеграф, стремительно пошел текст полицейского циркуляра:

«Всем жандармским управлениям. Значащемуся под № 30 в приложении к обзору РСДРП инженеру-технологу Л. Б. Красину было разрешено возвратиться из-за границы в Россию. В случае прибытия названного лица в ваш город установить за ним самое тщательное наблюдение и обо всем, заслуживающем внимания, уведомлять Департамент. При сем прилагаются его фотографические карточки».

На экране появляются сразу три фотографии Л. Б. Красина из полицейского досье (те, которыми начиналась наша картина) — в профиль, в фас и снова в профиль. Только характер этих карточек совсем не «арестантский». На одной из них Красин в элегантном черном пальто, в черной шляпе, руки в карманах. И кажется, что он чуть иронически улыбается...

На этих кадрах возникает надпись:

Конец первой серии

Огромная панорама Лондона. Вдали в туманной дымке возникают очертания города.

Кинокадры 1920 года. Они ведут нас через английскую столицу.

Длинные черные лимузины, кажущиеся сегодня допотопными, двухъярусные омнибусы... Пешеходы...

Бьют часы на башне Большого Бена.

Диктор лондонского радио перед микрофоном читает последние известия:

— «Вчера на заседании кабинета министров обсуждался вопрос о враждебных действиях между Россией и Польшей. Председательствовал Ллойд Джордж...»

Развод караула у Букингемского дворца.

Деловая часть Лондона — Сити.

Толпа клерков в черных котелках.

По одной из улиц города идет Красин.

Диктор продолжает читать последние сообщения:

— «В Лондон прибыл для неофициальных переговоров первый представитель Советского правительства Красин».

Рабочие окраины Лондона.

Тысячи людей устремляются к заводским проходным. Растекаются по цехам.

Голос лондонского диктора, читающего последние известия:

— «Судя по сообщениям прессы, Красин — одна из самых крупных фигур новой России. Он с юных лет примкнул к революции. Красин известен также как блестящий инженер, обладающий замечательными организаторскими способностями, весьма редко встречающимися у православных русских... Он один из вдохновителей экономического развития своей страны.

Мы готовы приветствовать экономическое сближение с Россией, но мы не верим в возможность какого-либо благоприятного результата...»

Стоп-кадр. На этом плане возникает название второй серии:

«Красный дипломат»
(1920—1926)

В кабинете Ллойд Джорджа, где собрались его министры, продолжается спор.

Керзон настроен непримиримо.

— Мы не признаем Советы, и нам не о чем разговаривать с их парламентером!..

— Он особо доверенное лицо Ленина! — Бонар Лоу стоит на своем.— И занимает в его правительстве два министерских поста.

Красин останавливается на момент у газетного киоска, покупает газету, продолжая идти по улице, просматривает ее.

Слышен голос радиодиктора, продолжающего читать последние известия:

— «В сегодняшнем выпуске «Таймс» энергично протестует против возможного свидания английского премьера и посланца Красной Москвы...»

Снова кабинет Ллойд Джорджа.

Министр Хорн недовольно смотрит на Керзона.

— Но этот человек нам крайне полезен. Он руководит у них промышленностью и транспортом... И не забывайте — всей внешней торговлей!

— Кем бы он ни был, любой диалог с ним бессмыслен и опасен...— снова взрывается Керзон.

Проход Красина по Лондону.

Голос диктора последних известий:

— «Приезд Красина может означать, что все правительство или по крайней мере его половина склоняется к мирным переговорам с Советами...»

— Не горячитесь, господа...— примирительно замечает Ллойд Джордж, привычно поигрывая золотым пенсне на длинном черном шнурке.— Ведь диалог с Красиным нас еще ни к чему не обязывает...

Огромная взлохмаченная шапка снежно-белых волос придает английскому премьеру вид сказочного волшебника, но глаза его поблескивают отнюдь не добро...

— История нас учит, господа,— продолжает премьер,— что глупо отказываться от торговли со страной, даже если ее правительство внушает отвращение... Мы ведь торговали и с царским правительством.. А разве оно безгрешно?..

— Британия торговала и с людоедами в своих колониях,— иронически вставил Хорн.— Чего же нам бояться большевиков?..

Премьер одобрительно кивнул Хорну, посмотрел на старинные часы в углу кабинета. Их массивные стрелки показывали ровно десять утра.

Ллойд Джордж нажал кнопку звонка.

Вошел секретарь.

— Господин Красин прибыл? Пригласите его, пожалуйста...

Все с интересом уставились на дверь. Она распахнулась, и вошел мужчина с седыми висками, по-юношески стройный, подтянутый.

В движениях его было какое-то органическое сочетание простоты и чувства собственного достоинства.

Ллойд Джордж встал и первым протянул руку. Красин оценил этот жест и приветствовал премьера крепким дружелюбным рукопожатием, потом он поздоровался с Хорном и Бонаром Лоу. И тут только заметил стоявшего у окна Керзона. Красин протянул руку и ему.

Но министр был до крайности поглощен чем-то происходящим на улице. Он даже не повернулся.

Бестактность поведения Керзона мгновенно ощутили все...

— Лорд Керзон! Будьте джентльменом! — одернул его премьер.

Керзон вяло протянул ладонь.

Когда все расселись за столом, Ллойд Джордж осведомился:

— Нужен ли нам переводчик, мистер Красин?

— Благодарю. Я попробую обойтись...— он поворачивается в сторону Керзона.— Если, конечно, никого не шокирует мое русское произношение...

— Что вы, что вы!..— Ллойд Джордж уже успел оценить юмор Красина и даже готов его поддержать.— Мы все начинаем понемногу привыкать к русскому акценту...

Красин улыбнулся и уже всерьез обратился к Ллойд Джорджу:

— Господа! С точки зрения Советского правительства, первый и самый важный вопрос — это вопрос взаимоотношений между нашими странами...

— Англичане всегда были реалистами в политике.

— Мы тоже... Не пора ли нам поэтому положить конец состоянию полувойны—полумира?..

— Быть может... Но наша добрая воля к миру подвергается сейчас новым тяжелым испытаниям.

— Ваша подрывная пропаганда,— раздраженно перебил премьера лорд Керзон,— проникла уже в Индию и Персию... Она проникла даже на Британские острова!..

— Не думаете ли вы, господа,— Красин совершенно невозмутим,— не думаете ли вы, что сам факт существования Советской России тоже можно рассматривать как пропаганду?

Ллойд Джордж решил пустить в ход главный козырь.

— Но есть вопрос, требующий немедленного ответа. Ваши войска идут к Варшаве. Правительство Его Величества уполномочило меня заявить: либо Красная Армия прекращает наступление на Западном фронте, либо... британский флот войдет в ваши территориальные воды... У нас нет другого выхода...

Красин опустил голову. И минуту молчал. Но это не было выражением его растерянности. Ему нужно было побороть свой гнев.

Когда он снова поднял глаза, англичане прочли в них еле уловимую усмешку.

— Мне не хотелось вас... огорчать... Но это наступление будет продолжено. И Врангель также будет отброшен... Несмотря на вашу помощь...

— Мы не несем никакой ответственности за Врангеля! — категорически отрезал Ллойд Джордж.

— Возможно. Но почему-то, отступая, он бросил много английских броневиков... И английские бронепоезда...

— Это наши старые поставки... Они достались Врангелю по наследству от Деникина...

— Именно поэтому,— жестко сказал Красин,— нам хотелось бы знать: готово ли британское правительство, столь охотно субсидировавшее белогвардейских генералов, найти более выгодное применение своим капиталам? Желает ли оно стать нашим торговым партнером?..

— Ну-ка, ну-ка, Николай Константинович!.. Переведите это точнее.

Красин расхохотался, передавая секретарю делегации Клышко газету.

Клышко пробежал глазами текст и перевел:

— «Большевик, подлинно живой представитель Ленина, имел личную беседу с английским премьер-министром... Мистер Ллойд Джордж повидал его и остался жив... Премьеру не доверили встречу с Красиным наедине. Его как друзья сопровождали Бонар Лоу, Керзон и Хорн... Как бы то ни было, великий контакт наконец установлен, и Британская империя... не развалилась...»

Леонид Борисович в белой сорочке с расстегнутым воротничком оживленно расхаживал по номеру гостиницы.

Клышко сидел за столом, обложенный кипами газет и журналов.

— Читайте, читайте все!.. Надо понять подлинное соотношение сил... Все подводные течения...

Клышко снова склонился над газетами:

— Парижская «Матен» считает, что любые переговоры рано или поздно приведут к признанию Советской России...

— Что ж... Логично...

Клышко продолжает читать:

— «Пока Ллойд Джордж не найдет в себе мужества проявить собственную политику, вопреки злой воле лорда Керзона и военного министра Черчилля, шансы на достижение соглашения с Москвой равны нулю...»

— И это весьма трезвое соображение... А что думают в промышленных кругах? Кто за переговоры, кто против?..

— Медный король Англии Лесли Уркарт против...

— Еще бы! Потерял в России свои заводы...

— А вот лорд Инверфорд сделал заявление в пользу диалога с Москвой...

— Это куда важнее! — Красин засмеялся от удовольствия.— Англичане говорят, что прыщик на носу Инверфорда значит гораздо больше, чем весь Лесли Уркарт...

— Масса сообщений о комитетах действия в защиту Советской Республики... Судя по всему, правительство обеспокоено...

— Что ж... Это охладит горячие головы...— Красин остановился перед Клышко.— Запишите теперь, пожалуйста, самые неотложные дела.

Клышко раскрывает блокнот.

— Во-первых, встреча с Фритьофом Нансеном, пока он в Лондоне. Он обещал мне устроить встречу с Ллойд Джорджем с глазу на глаз. Во-вторых, надо добиться свидания с крупнейшими финансистами... Это просьба Ильича...

В изысканно ухоженном небольшом английском парке шла игра в гольф.

Красин и хозяин дома лорд Инверфорд, оба без пиджаков, в жилетах, были, однако, больше заняты беседой.

— Я не понимаю,— говорил Красин,— к чему эти дебаты в парламенте?.. Разговоры о нашем безбожии?.. О дурном характере большевиков?..

Инверфорд пожал плечами:

— Когда правительству не хватает ума, оно проповедует мораль...

— Но я не вижу смысла в затяжке переговоров. Ключи, которыми хотели закрыть ворота для торговли с нами, давно заржавели... И многие уже открыли свои калитки...

— Вы имеете в виду вашу успешную торговлю со скандинавами?

— Да. И чехов... А теперь еще итальянцы... И скоро французы.

— Мое английское самолюбие уязвлено,— рассмеялся Инверфорд.— Ну а если наши финансовые группы объединятся в некий синдикат? Под неофициальным контролем правительства?.. Мы создадим фирму для непосредственных торговых сношений с вами... Наши банки откроют ей кредит. В долларах... Миллионов пятьдесят для начала... Какие товары интересуют вас прежде всего?..

— Медикаменты, паровозы, машины, станки... Но прежде всего медикаменты...

Потом Красин был гостем Лесли Уркарта.

Огонь в камине, на столе свечи. Дань прошлым временам...

Бесшумно двигался дворецкий, разливая вино по бокалам.

— Шашлык специально для вас,— сказал хозяин,— ведь вы когда-то жили на Кавказе?.. Как и я... Жаль, вы больше не экспортируете свои вина...

— Я не теряю надежды, господин Уркарт, что мы станем торговать не только вином...

— Да... Но эти ваши долги... Вот проблема...

Красин как бы невзначай заметил, склонившись над тарелкой:

— В Лондоне мне попалась на глаза книга Джона Кейнса «Экономические последствия мира»... Там есть любопытные данные... Оказывается, все страны Европы в долгах... Почему же считают, что всем должна только Россия?

— Но, к несчастью, она все-таки должна...

— А вот Кейн считает, что так называемый русский долг — это просто ростовщические проценты... Все уже двадцать раз оплачено...

— Это смотря как считать...

— Вот именно... И что делать нам с тысячами семей, лишившихся своих кормильцев? Ведь многие из них убиты английским оружием...

Хозяин помолчал. Ему было явно нелегко продолжать разговор.

— Поверьте... Мы тяжело переживаем создавшееся положение. Уход России с рынков сырья нам тоже невыгоден. Я думаю, что с долгами можно подождать. А пока... наше акционерное общество могло бы оказать ряд услуг вашей экономике... Разумеется, не бескорыстно...

— Что ж... Я хотел бы знать ваши условия... Но есть вопрос, без разрешения которого наша торговля с вами будет затруднительна...

— Вы имеете в виду золотую блокаду России?

Красин кивнул.

— Западные банки принимают русское золото по 77 шиллингов за унцию, в то время как на мировом рынке золото сегодня котируется в 120 шиллингов.

— Вы правы, пожалуй... «Теория» особого русского золота сомнительна. Но нас связывают политические обязательства перед союзниками.

— А что если... вы примете русское золото и положите его в кладовые своих банков, скажем, на сто лет?.. А взамен выдадите английское золото?..

— Вы хотите тем самым снять с повестки дня вопрос «особого» русского золота? — Уркарт усмехнулся.— Конечно, через сто лет не будет ни Керзона, ни Инверфорда, ни меня... И будем надеяться, что отношения между странами в Европе станут иными...

Он поднял бокал.

Ллойд Джордж с удочкой удобно расположился в шезлонге на берегу небольшого озера. Рядом в другом шезлонге сидел Красин.

— Я слышал — вы сибиряк? — полюбопытствовал премьер.— Говорят, в ваших краях фантастически много рыбы... А я вот часами сижу... Из-за такой мелюзги...

Красин весело покосился.

— Приглашаю вас к нам... На большую рыбалку...

— О, это опасно... Меня теперь и так считают большевиком... После свидания с вами...

— А тайное свидание?.. Как сейчас? Это ведь еще больший грех?..

— Ничего... Мне простят его... Я хороший прихожанин.

— А как отнесется к нашему свиданию лорд Керзон?..

— Я сам! И только сам отвечаю за свои поступки! — вспылил Ллойд Джордж и тут же взял себя в руки.— Конечно, он вам не симпатизирует. Но зато... Вы, кажется, успели обрести другую точку опоры... В наших финансовых кругах?.. — Он встал и нервно закурил сигару. — И все же наши переговоры висят на волоске... Наступление Красной Армии на польском фронте продолжается... Антибританская пропаганда усиливается... Обо всем этом говорится в нашей ноте. Вы получите ее завтра от Форейн Оффис...— Он доверительно наклонился к Красину.— Но... неофициально могу сообщить... Если Советское правительство отпустит наших военнопленных... Смягчит тон своих высказываний в прессе... И найдет решение польского вопроса... В этом случае торговое соглашение станет все же возможным. Мы ждем ответ через неделю.

— Этот срок нереален...— спокойно возражает Красин.— У меня нет надежной связи с Москвой... Я должен доложить все лично...

— Семь дней и ни часа больше...— упорствует Ллойд Джордж.— Я обещал парламенту.

— Я уважаю ваш престиж, господин премьер, но я уважаю и волю моего правительства...

— А что если?.. — Ллойд Джордж задумался.— Вы могли бы приготовиться к отъезду? Сегодня же, без всякой огласки?

— Очевидно...

— Прекрасно. В ваше распоряжение будет предоставлен быстроходный английский миноносец... Я сейчас же свяжусь с военно-морским ведомством.

— Благодарю вас, господин премьер... Мне еще никогда не доводилось пользоваться этим видом транспорта...

Покачивается миноносец на причале. Колышется над ним британский флаг.

Английский морской офицер у трапа отдает честь Красину.

За длинным столом, покрытым сукном, сидят сотрудники Наркомвнешторга. Преобладают защитные френчи, гимнастерки — ведь только что отгремели бои на фронтах... Здесь и немало наших знакомых — Наташа, Буренин, Клышко...

Красин поднялся с председательского места.

— Товарищи! Я рад сообщить коллегии Наркомвнешторга, что наша делегация после целого года проволочек подписала в Лондоне торговый договор... Теперь можно сказать со всей определенностью, что золотая блокада Советской России прорвана... Отныне все банки Европы будут принимать наше золото... Вот почему товарищ Ленин считает, что этот договор будет иметь всемирно-историческое значение...— Красин улыбнулся.— Вчера во время беседы Владимир Ильич спросил меня: сумеем ли мы израсходовать наше золото на покупку действительно полезных и нужных товаров?.. Я задаю этот вопрос всем вам... Самому себе... И прошу высказаться...

Он сел и обратился к одному из сотрудников, совсем молодому человеку с орденом Боевого Красного Знамени на гимнастерке:

— Как наши успехи во Франции, Михаил Григорьевич?..

— Две крупные фирмы,— живо откликнулся тот,— предлагают нам автомобили, грузовики и тракторы с условием уплаты 30 процентов стоимости векселями... Общий срок кредита семнадцать месяцев. Условия как будто неплохие, но я еще пока торгуюсь...

Красин удовлетворенно кивнул:

— Правильно! Дело торговое такое... Дают за две с половиной копейки — сторгуй за копейку и три четверти...

Леонид Борисович, повеселев, повернулся еще к одному сотруднику наркомата.

— А что скажет товарищ Шкаликов?

— Что мне сказать? — скептически пожевал тот губами.— Кроме нашего наркомата к торговле с заграницей мы никого не подпускаем, а сами еще не умеем... Какие мы купцы?.. Вот и прозвали нас во всех газетах «Главзапором»...

— Ну что ж! — Красин откинулся в кресле. Помолчал.—Возможно, товарищ Шкаликов и прав... в том смысле, что наш наркомат работает еще неважно... Недостаточно умело... Но вот насчет «Главзапора» — это уж извините... Многим, конечно, не нравится, что Советское государство одно, единолично решает, какие оно должно покупать товары, а какие продавать! — Красин резко поднялся, прошелся по кабинету.— Не имея никакого опыта, не имея специалистов, мы начали торговать с величайшими пройдохами мира. И торгуем!.. И это потому, что у нас есть надежный щит — наша монополия. Именно она ограждает нас от надувательства... От потока ненужных товаров!..

Леонид Борисович прошел в угол кабинета, где лежала свежая почта. Потряс номерами газет:

— Вот! Французская пресса с ликованием сообщает, что монополия внешней торговли ставится под сомнение некоторыми ответственными лицами в Москве...— Он быстро вернулся к столу заседания.— Там прекрасно

понимают, что означала бы ее отмена. Это не ведомственный вопрос... Это, если хотите, продолжение той борьбы, которую вела наша Красная Армия. И мы не пойдем на экономическое разоружение Советской власти. Не пойдем!

Члены коллегии расходились после заседания.

Буренин, прощаясь, задержался с Красиным в дверях. Леонид Борисович рассказывал, посмеиваясь:

— Пришлось держать речь на площади... Народу тьма-тьмущая... Думаю, каким голосом начать? И вдруг вспомнил, как у нас в Сибири паром с другого берега вызывают... Закричал благим матом...

— Ну, вышло-то, говорят, неплохо,— улыбнулся Буренин.

Вошел секретарь.

— Что, Семен Федорович? —спросил Красин.

— Да вот... Сражаюсь целый час...

— С кем же?

— Художница какая-то...

— Так ведь это не по моему адресу?.. Хотя... Пусть зайдет.

В опустевший кабинет вошла молодая женщина в поношенной шубке, прижимая к груди большую фарфоровую вазу.

Красин удивленно посмотрел на нее.

Поздоровались кивком. Женщина осторожно поставила вазу на стол.

Леонид Борисович залюбовался ее мягкими очертаниями и тонким узором. Спросил:

— Саксония?

— Нет, наша. Крепостные мастера...

— Прелесть...

— Прелесть! — то ли негодуя, то ли иронизируя, подхватила женщина и вдруг опрокинула вазу вверх дном. На стол посыпались окурки, пепел...

— Стояла на столе у заведующего клубом Моссельпрома... Представляете? — взволнованно сказала посетительница.— А ей цены нет...

— Как же вам удалось ее отвоевать? — Красин еле сдерживает улыбку.

— Очень просто. Реквизировала. У меня мандат...

Она протянула свое удостоверение.

Леонид Борисович прочел:

— «Комиссия по охране художественных ценностей, Миклашевская Тамара...»

— Я к вам как к председателю нашей комиссии...— перебила женщина.— Мы будем когда-нибудь взыскивать за такое отношение?

Красин вдруг спросил:

— А может, им лекцию прочитать? О старинном фарфоре? О живописи. Вообще об искусстве?

— Лекцию?..

— Да... Рассказать... Вы небось Строгановское кончали... А они?..

— Но ведь сразу научить понимать искусство невозможно. Сейчас главное его сохранить, сберечь. А вот пропагандировать, по-моему, надо новое!..

— Это какое же?..— Красин подсел к столу, с любопытством взглянул на Тамару.

— Ну... Маяковский... Мейерхольд... Наши конструктивисты. Вы смотрели «Мудреца» в Пролеткульте? А «Лес»?..

— Увы... Должен покаяться...

— Не смотрели? — Тамара потрясена.

— Я ведь театрал старой закваски,— посмеивается Красин.— Комиссаржевская... Андреева... Станиславский...

— Но там все так традиционно, так тягуче, сентиментально... А здесь?! Это не спектакль, а какой-то вулкан!...

— А как... бедный Островский?

— Островский?..— Она пожала плечами.— Но он же писал для старой сцены... Хотите посмотреть, как его сегодня играют?! Я вам контрамарку достану.

Красин и Авель Енукидзе шли через зимний заснеженный парк. Тихо похрустывал снег под ногами.

— Ничего не понимаю! Как это могло произойти, как?! — словно размышляя вслух, гневно и тревожно спрашивал Леонид Борисович.— Отменить монополию внешней торговли! Самим!

Авель Енукидзе, в шинели и сапогах, шедший рядом, тяжело вздохнул:

— Не знаешь, что ли, Бухарина? Кто может его переговорить? Едва собрался ЦК, он в пух и прах разнес твою докладную... Жаль, конечно, что ты был в отъезде...

— Прекрасно! Теперь вместо необходимейших машин к нам отовсюду, из всех щелей хлынут с Запада залежавшиеся товары!.. А мы будем расплачиваться золотом! Так?!

— Что ты меня убеждаешь? Убеди Бухарина. Убеди Сокольникова, Каменева... Попробуй, убеди...

— Да что их убеждать...— Красин разгневан.— Тут насмерть стоять надо... Драться...

В нем уже проснулся прежний «Никитич». Он глянул на Авеля.

— Скажи, как попасть к Владимиру Ильичу в Горки?..

— Ты же знаешь... Решение Политбюро... Никаких исключений... Ни для кого. Ему опять худо. Да и жестоко волновать его сейчас...

— Ты прав...— согласился Красин. И тут же возмутился:— Нет! Не прав! Какой мукой будет для него узнать потом всю правду? Не простит он этого. Никому!..

— Для врачей это не аргумент...

Красин задумался.

— И все-таки есть одна надежда... Только одна...

Авель улыбнулся.

— Надежда?

К р а с и н. Да. Надежда Константиновна...

Красин сидел в своем кабинете. За письменным столом... Дремал, укрывшись пледом... Часы пробили уже два часа ночи...

Он посмотрел на телефон. И снова прикрыл глаза...

...И сразу увидел Тамару, ее лицо... Она с кем-то спорила, стоя у картин новых художников. То соглашалась, то возмущалась. И снова яростно спорила...

Вот она повернулась к нему, и Леонид Борисович увидел ее совсем рядом.

Часы снова пробили.

Он открыл глаза, раскрыл блокнот, секунду подумал и первые строчки легли на бумагу:

«...Друг мой, Тамара!..

Слышен голос Красина:

«— Захотелось узнать, по каким делам и весям теперь бродите? Слышал я, в комиссии очень довольны, что удалось вам восстановить производство фарфора, да и спасти немало... Вы просто молодчина... Скоро ли вернетесь в Москву?.. У меня сейчас дела довольно веселы...»

Он посмотрел на телефон и снова прикрыл глаза.

Его разбудил пронзительный звонок.

В трубке веселый голос Авеля:

— Ты, конечно, не спал... Слушай: Владимир Ильич все уже знает... И высказался вполне определенно. Только что получена телефонограмма из Горок. Для Пленума ЦК... Ленин считает, что ты прав и что вопрос монополии внешней торговли имеет коренное и принципиальное значение. Он считает, что Бухарин, выступая против монополии, на практике становится на защиту спекулянта и мелкого буржуа. Так-то, Никитич!..

Черной лентой движется по снегу людской поток.

За траурным поездом, отошедшим в последний путь из Горок с гробом Ильича, толпа людей с непокрытыми головами. Тронулась непроизвольно, будто желая догнать, остановить.

И один из шагавших позаснеженным шпалам вслед ушедшему поезду поднял вдруг голову. Это Красин. И мы слышим его голос, обращенный к кому-то очень интимно, строго:

— Все эти дни, как сон. Горе и скорбь невыразимые...

Уже давно скрылся за поворотом сигнальный фонарь. Исчез поезд. Крутит поземка в поле, заметая рельсы, а Леонид Борисович все идет и идет, и снег падает на его обнаженную голову...

— Какое счастье, что я знал его... Испытал на себе все, чем был он так богат... Сколько раз он помогал мне... Будут другие... Но Ленина — никогда!

Красин сидит у окна поезда. Проплывает зимний пейзаж.

— Я люблю эту природу... Эту страну... И ту — более отвлеченную, более необъятную страну будущего, которая соединит все народы... Соединит в вечный союз, первые камни которого заложили мы. Своими руками...

За окном леса... Поля... Деревни...

— Мы все работаем на человечество, не зная заранее, что и как у нас выйдет... Но выйдет непременно!.. Я люблю всех, кто верит в то, во что верю я... Я люблю всех, кто провожал меня в эту трудную дорогу... Я люблю тебя, Тамара...

Париж. Декабрь 1924 года.

В тот месяц французские кинохроникеры снимали приезд в столицу первого посла Советской России Красина.

Эти кадры сейчас перед нами... Впервые посла встречали не только официальные представители. Его встречал рабочий Париж. И этот Париж, сломав ритуал протокольной встречи, рванулся на привокзальной площади к машине советского посла, окружил ее и долго не хотел отпускать...

Старинный, запущенный особняк на Рю де Гренель, где еще недавно жили царские дипломаты. Табличка с надписью от руки: «Посольство закрыто до приезда посла».

Из внутренних комнат в посольский дворик выходит персонал первой советской колонии в Париже. Впереди — Красин, в своей обычной серой шляпе, придающей ему особую строгую красоту.

Красин прочитал и снял табличку, улыбнувшись.

Во дворе ожидает французский коммунистический оркестр — скромные люди в черных поношенных пальто.

Шофер Красина Маринушкин — невысокий, плотный мужчина в кубанке, в крагах и легком полушубке (что придает ему какой-то полуштатский, полувоенный вид) — энергично взмахнул рукой, и оркестр заиграл «Интернационал».

Все подняли головы, даже музыканты.

Медленно раскрутившись, колыхаясь на ветру, поползло вверх по флагштоку красное знамя с государственным гербом СССР. Оно поднялось над крышей и стало видно уже не только тем, кто стоял во дворе посольства.

Глядя, как русские поют «Интернационал», как поет его советский посол, оркестр играл с особым воодушевлением.

Мелкая галька, которой усыпан двор, шуршит под ногами. Собравшиеся тесным кольцом окружают Красина.

Леонид Борисович минуту стоит, собираясь с мыслями. Потом поднимает голову и взволнованно говорит:

— Париж!.. Город бессмертной Коммуны. Сегодня Красное знамя, которое было когда-то знаменем тех, кто сражался на твоих баррикадах, возвращается к тебе... Это победоносный привет русской революции. Отныне это знамя — символ нового мира.

Он делает небольшую паузу и заканчивает коротко и просто:

— Да здравствует Красное знамя — знамя Великого Октября!

Маринушкин укрепляет маленький флажок на радиаторе машины и выезжает с Красиным из посольского двора.

Ажаны в накидках, стоя на асфальтовых возвышениях, «дирижируют» уличным движением. Их жезлы магически взвиваются и молниеносно исчезают...

По Елисейским полям медленно ползет сплошная лента машин.

У входа во дворец президента республики, куда стекается сейчас дипломатический корпус французской столицы, стоят два лакея в старинных камзолах, в белых чулках...

Один открывает дверцы подъезжающих автомобилей, другой помогает выходить.

Два других лакея, с медалями на груди, стоя в парадном, многоопытным поклоном головы как бы показывают, куда должен проследовать приехавший гость.

Так рассказывает о приемах в Елисейском дворце кинохроника того времени.

Красин с бокалом в руке беседовал у накрытого стола с невысоким тучным господином — членом английского парламента Кенвортом.

Тот говорил:

— Я хорошо помню вас по переговорам в Генуе и Гааге. И вашу первую миссию в Лондон... и мастерскую «дуэль» с Ллойд Джорджем... Вы были достойные партнеры. Увы, наш нынешний премьер Чемберлен не Ллойд Джордж. Он груб и прямолинеен...

— Разве английский парламент не может научить своего премьера лучшим манерам?..

Кенворт засмеялся:

— Стоит ли?.. Он ведь тоже не надолго...— и, взяв Красина под руку, пошел с ним по залу, как со старым знакомым.— У меня возникла одна идея... Что если объединить усилия не только английских, но и французских акционеров для восстановления экономики России? Как вы думаете, есть шанс на серьезный разговор с Москвой?

— Идея эта не так уж нова... Все зависит от проекта... Если в нем должным образом учтены наши интересы, я готов вам помочь...

Красин раскланялся и с бокалом в руке пошел дальше. Его тут же опять остановили и подвели к атлетически сложенному мужчине с короткой стрижкой и могучим затылком. Он чем-то смахивал на боксера.

— Господин Красин!..

— А это мистер Барух. Вы, конечно, слышали? Очень крупный финансист... Из Штатов...

Красин и Барух остались вдвоем.

— Вас не смущает, что вы говорите с послом «не существующего» для Америки государства?.. — спросил Леонид Борисович.

— Нет. Для меня Россия была и остается реальностью... Политики могут капризничать. Но я говорю прямо — я заинтересован в деловом сотрудничестве. Готов купить у вас марганец.

— Что ж, я тоже готов обсудить ваше предложение... В любое время... Если, разумеется, оно столь же реалистично, как и ваши взгляды...

Чей-то голос в глубине зала торжественно возвестил:

— Господин президент республики!

Появился низенький старичок в черном сюртуке, с благородной осанкой, подчеркнуто сдержанный.

Сопровождаемый министрами, президент стал обходить послов, здороваясь с каждым за руку и обмениваясь восклицаниями.

— Вы начинаете привыкать к Парижу? — спросил первый гражданин Франции, протянув руку советскому послу.

— О да, господин президент... И к вашему климату... Он так изменчив...

Президент любезно улыбнулся и проследовал дальше.

А к Леониду Борисовичу подошел один из приглашенных на прием и дружески взял его под руку.

— Боюсь, что мне к вашему климату будет приспособиться гораздо труднее...— Он доверительно наклонился. — Забудем, однако, что вы посол России в Париже, а я посол Франции в Москве...

— С удовольствием!—улыбнулся Красин.

— Позвольте предостеречь вас... Говорят, вы присутствуете на заседаниях руководства Французской компартии... Вступаете с ним в прямой контакт... Это раздражает некоторые круги в нашей стране...

— Мне прекрасно известен, господин Эрберт, статус дипломатического представителя. Я знаю, что я могу и чего не могу себе позволить... Если же ваши агенты доносят такую чушь — их надо гнать с работы... Они ни к черту не годятся!..

И оба рассмеялись.

Маринушкин вез Красина через Париж. Леонид Борисович сидел позади, погруженный в свои раздумья.

Маринушкин вдруг спросил:

— Что, Леонид Борисович, давно не видели дочерей?

— Да. С тех пор, как они уехали в Швецию. С матерью... С Любовью Васильевной нас связывают только дети. И долгие годы... Но вообще мы стали совсем чужими. Особенно после революции.

На перекрестке затор. Собралось много автомобилей. Красин выглянул из окна машины.

— Не опоздаем?..

— Не должны. Да потом их курьерский всегда задерживается...

Маринушкин включает скорость. Машина трогается, закрывая собой экран. Впереди уже виднеется здание с надписью «Северный вокзал».

...Он ворвался в подъезд полпредства.

Нервное лицо. Военная выправка.

Швейцар пытается объясниться с ним по-французски.

— Слушаю вас!..— Павел Иванович, вышедший на шум, смотрит настороженно.— Вы русский?

— Мне нужен Красин! — тон незнакомца категоричен.

— Он занят.

— Все равно! — незнакомец направился к лестнице.

И вдруг откуда-то сверху спокойный голос:

— Что вам угодно?

Леонид Борисович стоит на площадке второго этажа.

Незнакомец резко поднял голову. С минуту пристально изучает Красина.

— Мне угодно сказать вам, что если с головы Бориса Викторовича Савинкова, вероломно схваченного агентами ЧК, упадет хоть один волос, мы объявим вам беспощадный террор!

Красин не спеша спускается по лестнице.

— По правде сказать, на голове вашего Бориса Викторовича уже давно не осталось никаких волос...

— Я не отвечаю на оскорбления! Речь идет о судьбе России! История поставила нас перед выбором: Интернационал или Родина! Диктатура пролетариата или свобода!.. Вы растоптали нашу веру, но не лишили совести!..

— Еще бы... Удар в спину революции в Ярославле! Мятеж в Москве! Бандитские рейды в Белоруссии!.. И это вы, с вашим Савинковым, брались убить Ленина!

Красин гневно надвигается сверху.

— Так где же ваши идейные принципы, господа социал-революционеры?..

Незнакомец вдруг судорожно выхватил из-за пазухи револьвер.

Но в ту же секунду ударом по руке Павел Иванович выбивает его. Подоспевший Маринушкин набрасывается на незнакомца.

— Отпустите его!..— к Леониду Борисовичу уже вернулось хладнокровие.

Он повернулся и сделал несколько шагов по ступеням вверх.

Бросил последний взгляд на покушавшегося.

— Смею заверить — Савинков ответит за свои преступления сполна... Что же касается так называемого «Союза защиты родины и свободы», то, по-моему, ваше время, господа, истекло... Имейте мужество признать поражение.

— Как я вас ненавижу!..— тихо простонал незнакомец. В глазах его стояли слезы. — Боже, как ненавижу!..

Красин поднялся к себе наверх, вернулся в гостиную.

Там за столом вся семья — пили чай. Старшая дочь вопросительно подняла голову:

— Что там, папа?..

— Да так... Один навязчивый посетитель,— односложно ответил Красин и стал помешивать ложечкой в стакане. За столом тихо. Чувствуется настороженная обстановка.

В приемнике, стоявшем неподалеку от стола, что-то заскрипело, заурчало, послышалась музыка.

Гостиная, лица за столом вдруг куда-то отодвинулись, и мы услышали внутренний голос Красина:

— Как быстро пролетели дни в Москве... А я, кажется, впервые смалодушничал, Тамарушка... И не смог тебе сказать то, что был обязан... Я болен. И это очень противная болезнь — злокачественное малокровие...

Красин скрестил над стаканом пальцы болезненно белых рук.

Леонид Борисович прошел в большую залу и остановился пораженный...

Со всех сторон смотрел на него знакомый лик поэта — увековеченный в бронзе, мраморе, улыбающийся из рам картин... На старинных литографиях виды Петербурга пушкинской поры, Царское село, Михайловское...

И всюду книги — огромная библиотека.

Красин очнулся, услышав за собой шаркающие шаги. Маленький старичок в халате протянул руку.

— Простите, господин Онегин, что потревожил вас... Я по рекомендации Горького... Леонид Борисович...— Красин обвел руками зал. — Какая радость встретиться с Пушкиным здесь, так далеко...

— Это моя жизнь...— не без гордости отозвался старичок.— И скажу вам сразу... Онегиным прозван не случайно. Еще в гимназии. За преданность ему...— Он кивнул на один из пушкинских портретов.

— Вы давно в Париже?

— Да уже больше четверти века... И тоже — ради него...— он опять кивнул в сторону портрета.— По листочку собирал его рукописи. Все, что рассеялось по Европе... Все, что не уберегли наследники поэта.

Он подошел к шкафу, с трудом открыл его.

— Вот... Поглядите... Это сокровище всей моей жизни... Сын поэта Жуковского Павел завещал... В знак нашей дружбы.

Они склонились над пожелтевшими страницами рукописей — всюду перечеркнутые строки, новые слова, бесчисленные пометки на полях и снова перечеркнутые строки...

— Порой мне кажется, что не только эти строчки читаю... Но и самые мысли его... и чувства... Взгляните...

Леонид Борисович с интересом всматривался в женский профиль, бегло очерченный рукой Пушкина рядом со стихами из «Бориса Годунова»...

— И это оригинал...— Онегин придвинул новую страницу рукописи.— Помните: «Пора мой друг, пора... покоя сердце просит...»

Красин тяжело склонил голову. Казалось, впервые с такой силой дошел до него смысл этих памятных ему пушкинских строк.

— Что с вами? Вам худо?

— Нет, нет...— Леонид Борисович уже поборол приступ слабости.— Просто подумалось... Не в укор ли нам, русским, что все это,— он обвел руками стены зала,— оказалось в изгнании? На чужбине.

— А что прикажете делать, сударь?.. Ведь для того и собирал по листочку бессмертное наследие его, чтобы сберечь, вернуть... Да кому это теперь нужно?! Усадьбы разорены, церкви разрушены.— И печально вздохнул.— Кому теперь дело до Пушкина?

Красин посмотрел на Онегина.

— Вы давно не были на родине, Александр Федорович?

— Очень давно.

Красин прошелся по залу.

— Подумайте. Впервые сели за парты десятки миллионов ребят. Во всех городах, селах... И в Михайловском... и в Тригорском... Разве им не нужен Пушкин? Разве можно отнять Пушкина у России?

Онегин помолчал, потом вздохнул:

— Я все завещал Российской академии наук. Только царского посла господина Извольского давно уже и след простыл.., А у меня годы не те... Кто возьмется за это, сударь?..

— Если позволите, я!..— Леонид Борисович улыбнулся.— И, простите, что не представился сразу. Красин. Полпред Советского Союза.

Онегин с удивлением и интересом взглянул на гостя.

И сразу комната, где стояли друг против друга Красин и Онегин, куда-то отодвинулась, и возник Дом Пушкина в Ленинграде. Приотворилась стальная дверь в хранилище: все стены — до самого потолка — в стеллажах. А посредине — Пушкин в бронзе. В окружении своих любимых рукописей и книг. А вверху надпись:

«Все, что находится в этом зале, передано в дар Дому Пушкина известным собирателем рукописей поэта А. Ф. Отто-Онегиным, скончавшимся в Париже в 1925 г.».

В кадрах старой кинохроники возникает Ла-Манш. Весь горизонт в тумане. Большой пассажирский лайнер идет к берегам Англии.

На палубе прогуливаются пассажиры.

Красин сидит в шезлонге у борта. Ноги укрыты пледом. Болезненно землистое лицо. Слышен его внутренний голос:

«— Утомляемость увеличилась. Но я попрежнему буду работать. Работать. Это луч-

ший способ не думать о том, что может случиться... Теперь все сводится к одному — количество кровяных шариков... Постепенно превращаюсь в «вампира». Донорами я обеспечен. И дочь Люба и врач... И французские товарищи... Узнали откуда-то... Приходили сами... Рабочие, шоферы, консьержки... Человек я не сентиментальный, но это трогает... Все думаю и думаю о тебе — мой верный последний друг...»

Подходит секретарь посольства Павел Иванович, подает письмо:

— Получено перед самым отъездом.

— Прочтите, пожалуйста, сами... Очки куда-то запропастились...

Павел Иванович вскрывает конверт.

Красин слушает, по привычке прикрыв веки.

— «Многоуважаемый Леонид Борисович!

Радостно приветствую ваше новое назначение полпредом в Англию. В Лондоне вы сломали больше всего копий в нашей борьбе... Для СССР обстановка в данный момент крайне тяжела, но старые лондонские связи и симпатии к вам до некоторой степени облегчат вашу работу...

Не торопитесь брать на себя слишком тяжелые задачи. Не истощайте силы, которые должны еще восстановиться. Буду попрежнему с величайшим интересом и товарищеским вниманием следить за вашей деятельностью.

С коммунистическим приветом. Чичерин».

Едва теплоход прибыл в Англию, как дежурившие у причала газетчики прорвались на палубу. Началась атака на именитых пассажиров.

Группа журналистов плотным кольцом окружила Красина. Она преследует его неотступно, пока он спускается по трапу, направляясь к машине.

— Что вы думаете о возможности нового разрыва между Лондоном и Москвой?..

— Думаю, что это не явилось бы актом государственной мудрости.

— Почему Москва все время провоцирует Запад?..

— Видеть во всем «руку Москвы» — скверная привычка... Она быстро притупляет интеллект...

— Спасибо за урок русского юмора.

— Это английский юмор. Так пишет ваша «Дейли экспресс»...

— Вы верите в скорую революцию на Западе?

— Я верю в ее конечную неизбежность...

Красин уже собирается сесть в машину, и в этот момент его останавливает вкрадчивый голос:

— Говорят, вы больны?.. Почему так непрочно здоровье большевистских лидеров?..

Напряженная пауза... Все ждут ответа Красина. И он, помедлив и отыскав в толпе глазами того, кто задал этот вопрос, негромко говорит:

— Наш вождь Ленин незадолго до смерти сказал: кто же из нас доживет до 60 лет? Это очень горькая шутка. Но что поделаешь?.. Такая у нас была жизнь... Такая борьба... — Он обвел всех глазами и уже иронически добавил: — Что касается лично меня... То мне уже 56...

Хроника 1926 года.

В Англии забастовка. Замерли шахты. Их ворота охраняют горняки. Они стоят, взявшись за руки, молчаливой грозной стеной.

...Шахтерские поселки окружены плотным кольцом полицейских касок. За этим кольцом — лица жен горняков, их дети... Они полны тревоги...

Заголовки газет в Лондоне кричат исступленно:

«Бунтовщики!», «Изменники!»

Красин сердито бросил газету на стол. Он взволнован, даже возмущен.

Перед ним в кресле сидит Павел Иванович.

— Как вы не понимаете? Мы не имеем права стоять в стороне! Не можем!

Красин встал, с трудом прошелся по кабинету.

— Их предали собственные профсоюзные лидеры, их поносит пресса, улюлюкает обыватель... А они бастуют! Подумайте только —

шестьсот тысяч горняков! Голодают, влезают в долги, отсылают детей в семьи товарищей — но не сдаются!..

Он остановился перед Павлом Ивановичем.

— Я уверен, что эта беспримерная стойкость воодушевит и наших рабочих...— Красин остановился перед собеседником. — Передайте в Москву. Мы просим профсоюзы немедленно организовать широкий сбор пожертвований для бастующих углекопов Британии. Вы что, не согласны?..

— Политически... —упрямо наклоняет голову Павел Иванович,— вы правы. Безусловно. Но нам самим так всего не хватает.

— Все равно...— Красин настроен непримиримо.— Копейничать в политике — это риск проиграть то, что не приобретешь уже ни за какие деньги!.. Интернационализм — не бухгалтерия. И вообще,— он не на шутку разгневан,— задумываемся ли мы над святым смыслом слов «пролетарская солидарность»! Или, по-вашему, лозунги хороши только для праздников?..

Красин подошел к окну. За пеленой дождя почти не видно соседних крыш. Сказал устало:

— Нельзя смотреть только себе под ноги... Мир надо видеть шире и дальше.

Бьют часы. Мы уже в комнате И. М. Майского— бывшего посла Советского Союза в Лондоне, свидетеля этого разговора.

И. М. Майский вспоминает, как справедливо было предсказание Л. Б. Красина.

В трудные дни 1941 года первый взнос в фонд Красного Креста для советского народа, поднявшегося на борьбу с фашизмом, сделали английские горняки — участники забастовки 1926 года. Они помнили о помощи советских людей. Красин оказался прав.

...К зданию советского полпредства в Лондоне подъезжает длинный автомобиль. Из него не спеша вылезает тучный господин в черном цилиндре с сигарой в зубах, чем-то отдаленно похожий на Черчилля.

Сняв цилиндр и плащ, приехавший входит с саквояжем в кабинет Красина.

Леонид Борисович погружен в разбор почты.

— Доброе утро, господин посол!..— И полушутя, полусерьезно:— Почему вы опять встали?.. Хотите нарушить наше соглашение?.. Достаточно того, что вы и в дипломатии всегда и всем навязываете свои ходы...

Красин поднимается из-за стола. Несмотря на желтизну лица и болезненную худобу, он по-прежнему собран и безукоризненно одет.

— Дорогой лорд Даусон... Признайтесь хоть раз, что вы просто испытываете ко мне классовую неприязнь?.. Ну зачем вы, личный врач английского короля, взялись меня лечить?

— Исключительно в порядке научного эксперимента... Среди моих пациентов еще не было ни одного большевика...

Взгляд Даусона падает на стол, где на листке бумаги рукой Красина выведена лечебная диаграмма.

— Вы опять проверяли у себя количество кровяных шариков? Вы что, никому не доверяете?

— Нет, просто я привык сам составлять бюллетени о своем здоровье... Еще в Париже. Это дисциплинирует.

— Что же вы сегодня сообщите в своем бюллетене?..

— «Никаких перемен к лучшему»... Между нами говоря,— Красин покосился на дверь,— количество кровяных шариков действительно резко падает... И я хотел спросить... Вы ведь на днях провели консилиум и направили в Москву заключение?..

— Откуда вам это известно? — Даусон даже прекратил жевать сигару.

— Это тайна бывшего конспиратора,— Леонид Борисович взял со стола календарь.— Меня интересует только одно... Конечно, вы не можете знать точно... Но... хотя бы приблизительно... Что у меня в запасе?.. Недели?.. Или дни?..

Даусон понял, что играть в прятки бесполезно.

— Я полагаю...— Он пожевал сигару,— вы можете рассчитывать на максимум...

Красин испытующе смотрит на врача. Потом задумчиво перебирает листки календаря.

— Значит, несколько недель...

...Красин принимал дорогого гостя. Он уже не мог сидеть в кресле и полулежал на подушках.

Буренин устроился в кресле напротив.

— Ну, что еще нового в Москве? Рассказывай, рассказывай! — живо интересовался Красин.— Впрочем... Много и горестного, знаю... — Красин помрачнел. — Вот и Дзержинского не стало... А Камо? Кто бы мог подумать? Пройти через такое и погибнуть под колесами автомобиля?! А Фрунзе?— Он тяжело задумался. — Хотел я написать о них... Да слишком это личное... И трудно...

— Ну а как здесь? С англичанами? — Буренин пытается увести разговор в сторону.

— Пока без большого успеха. Впрочем, я, кажется, сумел убедить их, что Советский Союз — это отнюдь не миф... Как-никак девять лет существуем...

— Да... Уже девять...

— А десятый Октябрь вы встретите без меня...— И, не давая возразить, Красин добавил:—У меня просьба, Евгеньич... Ведь ты все знаешь... Я дам тебе письма. Для Тамары... Посылай их потом... Постепенно. Будто я все еще с ней... Я и другие написал... Самым близким... Луначарскому, Кржижановскому, Енукидзе... И статью в «Правду» — о Владимире Ильиче...

Красин лежит в кровати. Он продолжает листать календарь, вычеркивая то, что написано на отдельных страничках, все дела, которые удалось завершить за этот последний месяц в Лондоне:

«Профессор Шелест. Тепловозы».

«Модернизация нашей электропромышленности»...

«Переливание крови по способу Богданова».

«Концессия».

«Связь с литературным миром».

«Докладная в Политбюро».

Рука его вдруг замерла. Он прислушался, что-то послышалось ему знакомое еще смолоду... Где-то поблизости звучал «Интернационал».

И тогда он посмотрел на последний листок календаря.

Было 6 ноября 1926 года.

Красин перевернул страницу — там большая красная цифра — «7» — день Великого Октября.

Он нажал кнопку звонка.

Вошла медсестра.

— Что внизу, Маша? Октябрьский вечер?..

— Да... Попросить петь тише?

— Нет-нет... Наоборот...

Сестра вышла. А он сидел, облокотившись на подушки, и ждал... И вот где-то совсем рядом возникла песня. Она дышала особой, сдержанной страстью.

Красин слушал. И ему казалось, что нет уже его лет, его болезни... Все как было...

Звучала «Варшавянка». Потом «Красное Знамя».

Леонид Борисович медленно закрыл глаза, силясь что-то представить. И воспоминания пришли... Легко, просто... В виде семейных фотографий, фотографий его юности... Фотографий из домашнего альбома.

...Юный Леонид. Его родители. Братья. Сестра. Молодые одухотворенные лица.

...Студент Красин.

...Красин-солдат...

...Красин в дни первого ареста...

...Красин в сибирской ссылке.

А хор звучит не умолкая: «Спускается солнце за степи»... «Пыльной дорогой телега несется»...

Все что он так любил... С чем прошел по жизни...

Кинолетопись в последний раз возвращает нас в прошлое — в печальные дни ноября 1926 года...

Многотысячная процессия англичан провожает урну с прахом Красина.

Венки, венки... И приспущенные красные знамена.

Для Лондона, только недавно признавшего Москву, это почти чудо... Ведь хоронят представителя враждебного мира. Русского большевика.

Снова, как и в начале второй серии фильма, на эти хроникальные кадры накладывается голос лондонского диктора:

— «Смерть Красина в Лондоне лишила Советскую Россию одного из ее выдающихся представителей. Эта же смерть увела от нас удивительно талантливую и привлекательную личность. Политические оппоненты Красина бесчисленны и непримиримы. В Европе у него повсюду было множество политических противников. Но едва ли у него был хотя бы один личный враг...»

На экране уникальные кадры о нашем подлинном герое, то немногое, что было снято о нем уже в советское время. Сам Красин...

...Пожилой, но подтянутый человек, в строгом костюме полувоенного образца, выступает со ступенек вагона на пограничной станции Себеж. Над головами красноармейцев, слушающих речь Красина, плакат: «Керзон — от ворот — поворот!..»

...Леонид Борисович, оживленно переговариваясь, стоит перед зданием советской миссии в Лондоне, над которым в этот момент торжественно плывет по флагштоку красный флаг.

...Нарком торговли и промышленности Красин открывает первую советскую сельскохозяйственную выставку. Он входит в павильон в окружении крестьянских делегатов.

...Москва провожает в последний путь Ленина. В почетном карауле у гроба Ильича — Красин. Скорбное, осунувшееся лицо.

...Париж. Дворец президента Французской республики. Полномочный представитель СССР Красин прибыл для вручения верительных грамот. В черном цилиндре, во фраке с высоким крахмальным воротничком, он как-то по-особому строг и торжествен.

Так кадр за кадром проходят перед нами мгновения жизни Леонида Красина — хроника его последних лет.

И скорбные кадры — Москва встречает прах Л. Б. Красина. Площадь у Белорусского вокзала. Толпа москвичей с траурными знаменами.

Похоронная процессия движется по Тверской. Впереди руководители партии и правительства.

Красная площадь в час прощания с Красиным.

И вот уже Москва в наши дни. Гулко стучат где-то за кадром шаги караула, приближающегося к Мавзолею Ленина.

Камера движется вдоль Кремлевской стены...

Имена... Имена... Имена... Бессмертная летопись революции.

Аппарат останавливается на табличке: «Л. Б. Красин. 1870—1926».

Эта табличка заполняет собой весь экран.

# Содержание журнала «Искусство кино» за 1971 год

*(Цифрами обозначен номер журнала)*

## ГОТОВЯСЬ К XXIV СЪЕЗДУ КПСС



## В ПАРТИЙНОМ СТРОЮ



## II ВСЕСОЮЗНЫЙ СЪЕЗД КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР



## ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН



## ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА



## СОВЕЩАНИЕ РЕДАКТОРОВ КИНОЖУРНАЛОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН



## ВНИМАНИЕ — ВАЖНАЯ ТЕМА!



## КРИТИКИ О КРИТИКЕ

## ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО



## ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА



## НОВЫЕ ФИЛЬМЫ



## ТРИБУНА МАСТЕРА



## БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ



## ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ



## НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ



## ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...



## ПОРТРЕТЫ

## БИБЛИОГРАФИЯ



## Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: 1821—1971



## XXV КОНГРЕСС МАНК



## СЛОВО ИМЕЕТ ЗРИТЕЛЬ



## ТВОРЧЕСТВО И ЭКОНОМИКА



## VII МКФ — ФЕСТИВАЛЬ ПРОГРЕССИВНЫХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ МИРА



## ЗА РУБЕЖОМ



## СЦЕНАРИИ



## РАССКАЗЫ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ



## ЭКРАННЫЕ ВЕСТИ



## НЕКРОЛОГИ



## ФИЛЬМОГРАФИЯ

**В ПЕРВОМ НОМЕРЕ**
**ЖУРНАЛА**
**«ИСКУССТВО КИНО»**
**ЧИТАЙТЕ**

## ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Писатели-сценаристы о своей работе

## СТАТЬИ

*С. Юткевич.* Великий нигромант
*С. Фрейлих.* Сквозь призму жанра
*Г. Козинцев.* Пространство трагедии
*Г. Капралов.* Утверждение истины, разоблачение мифов. Статья вторая

## РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ

«Хлеб и соль», «Мужское лето», «Семеро сыновей моих», «Чайка», «Синие атакуют планету», «Гойя»

## ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ

«Белорусский вокзал». Размышляют школьники — высказывается режиссер А. Смирнов

## СЦЕНАРИЙ

Кинокомедия *Э. Брагинского* и *Э. Рязанова* «Старики-разбойники»

# ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402



